



**HAL**  
open science

-

Fahimeh Najmi, Sylvie Chalaye

► **To cite this version:**

| Fahimeh Najmi, Sylvie Chalaye. - . 2016 hal-04576916

**HAL Id: hal-04576916**

**<https://hal.science/hal-04576916v1>**

Submitted on 22 May 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## نشان دادن واقعیت زندگی امروز

گفت‌وگوی سیلوی شالایه با توماس اوسترمایر دربارهٔ چم‌وخم‌های به‌صحنه آوردن یک نمایش، که هر دلمشغول تئاتری باید بخواند

فهیسه نجمی: در گفت‌وگویی که برگردان فارسی آن را می‌خوانید، اوسترمایر، کارگردان تئاتر، اجازه می‌دهد به این جهان همواره در حال شکل‌گیری رخنه کنیم. او به‌سادگی توضیح می‌دهد که میزانشن برایش با رصد کردن آغاز می‌شود: با نگاه کردن و تعریف کردن آن چه دیده می‌شود. به عقیده او، کارگردانی را باید با پرورش مهارت‌های مشاهده کردن و گوش دادن یاد گرفت. گفت‌وگو خیلی تازه نیست، ولی واجد آن ویژگی است که آن را از کتابی که همین اواخر از او منتشر شده (تمام نقل‌قول‌های داخل گیومه در یادداشتی که بعد از این گفت‌وگو می‌خوانید از این کتاب نقل شده (۱۸)) متمایز می‌کند: تمرکزش بر هنر کارگردانی. این واقعیتی است که در منابع فارسی کمتر می‌توان نمونه پرویمانی از آن را سراغ گرفت. این گفت‌وگو را خانم سیلوی شالایه با اوسترمایر انجام داده. شالایه انسان‌شناس، از اعضای پژوهشکده هنرهای نمایشی در مرکز ملی پژوهش‌های علمی فرانسه، و استاد دانشگاه پاریس ۳ سوربن نوول است. شالایه چهار سال مدیر مؤسسه مطالعات تئاتری این دانشگاه بود و غیر از حوزه‌های اصلی تخصصی‌اش - که از تئاتر آفریقا تا کم‌دی موزیکال‌های هالیوودی را در بر می‌گیرد - در کنار تدریس تاریخ تئاتر و تجزیه و تحلیل میزانشن، مقاله‌هایی در مورد کارگردانان معاصر منتشر کرده است.

## ابتدا تجربه کردن

شما در تئاتر پیش از آن که به کارگردانی بپردازید با بازیگری آغاز کردید. چرا بازیگری را به خاطر کارگردانی رها کردید؟  
من از وضعیت بازیگران در آلمان راضی نبودم، به ویژه شیوه‌ای که با آن‌ها در نهادهای تئاتری برخورد می‌شود. به خصوص وقتی تازه کار هم باشند. آن‌ها در شرایط دشواری هستند، و این بسیار ناراحت‌کننده است. از تصمیم‌گیری‌های هنری دور نگه داشته می‌شوند، هیچ امکانی برای مشارکت در تأملات، مشارکت درباره طرح‌ها و سهمی در آفرینش نمایش ندارند. زمانی رسید که از بودن در پروژه‌هایی که انتخاب‌های زیباشناسانه‌شان مورد پسندم نبود و در نهایت از حیث هنری مورد تأییدم نبودند خسته شدم. آن‌چه می‌خواستیم به تماشاگران بگوییم مورد تأییدم نبود.

## تجربیات به یادماندنی‌تان به عنوان بازیگر کدام‌ها هستند؟

من در برلینر آنسامبل بازی کردم. برای منفرد کارگه (۲۱) بازی کردم. دستیار آینر (۳۱)، کارگردان بزرگی که چند سال پیش درگذشت، بودم. در همان دوران بازیگری، پیشاپیش به مسائل میزانشن و دراماتورژی، به هر آن‌چه به دكور و موسیقی ربط پیدا می‌کرد، علاقه‌مند بودم. و در نهایت، فقط روی صحنه بودن نبود که به آن تمایل داشته باشم. در سالن‌های تمرین ول می‌گشتم، حتی اگر قرار نبود روی صحنه نقشی بازی کنم. من همیشه به مجموعه نمایش و کلیت شب تئاتری که به تماشاگران عرضه می‌شود علاقه‌مند بوده‌ام. آن‌چه به عنوان بازیگر باید انجام می‌دادم در مرتبه بعدی قرار می‌گرفت.

## در مدرسه ارنست - بوش چه می‌آموزند؟ چگونه یاد می‌گیرند کارگردان شوند؟

توضیح کمی سخت است. آموزش یک کارگردان با بازیگران شروع می‌شود، به این معنی که آن‌ها در تربیت بازیگران شرکت می‌جویند، یا با اصول پایه شروع می‌کنند و تمام چیزهایی را که بازیگران باید یاد بگیرند یاد می‌گیرند. این آموزش بر موضوعات مربوط به بازیگر متمرکز شده: تکنیک‌های بازی، شیوه‌های پژوهش در کار بازیگر، شیوه استانیسلاوسکی، برشت، میخائیل چخوف و اندکی از میر هولد، ولی نه خیلی زیاد. من این بخت را داشتم که خیلی زود کارگردان شوم. به سرعت امکان بر صحنه بردن نمایش‌ها را پیدا کردم و موقعیت استفاده از سالن‌های تمرین و حتی صحنه تئاتر کوچک مدرسه را یافتم، چون هیچ چیز نمی‌تواند جایگزین مواجهه با صحنه و تجربه کردن با بازیگران شود.

## شاگردان این مدرسه به سرعت در موقعیت بر صحنه بردن نمایش قرار داده می‌شوند؟

به شرط مبارزه، می‌شود خیلی زود دست به خلاقیت زد. من و دوستانم خیلی زود، از همان پایان سال اول، ابتدا شب‌های [تئاتری] کوچکی به راه انداختیم. سپس من موفق شدم طبل‌ها در شب از برشت را روی صحنه ببرم. من البته با دوستانم و کارآموزان بازیگری مدرسه ارنست - بوش کار کردم. اما یکی از چالش‌های عمده این آموزش، دادن امکان کار با بازیگران حرفه‌ای به دانشجویانی است که کارگردانی را انتخاب کرده‌اند. بنابراین، به این بازیگران، به‌منظور این که هنرجویان کارگردانی این حرفه را در کار با بازیگران حرفه‌ای بیاموزند، دستمزد پرداخت می‌شود. مزیت بزرگ این آموزش همین سرمایه‌گذاری مالی است که مدرسه از به کارگیری آن در منابع انسانی دریغ نمی‌کند، چرا که بر پا کردن تولیدات تقریباً حرفه‌ای خیلی گران تمام می‌شود. پس من این شانس را غنیمت شمردم و سالی یک کار در چارچوب مدرسه روی صحنه بردم. برای من کلاس‌های نظری چندان مهم نبود، این کار عملی بود که برایم اهمیت داشت.

## تجربه جایگاه مهمی در رویکرد شما به هنر تئاتر دارد؟

بله. تجربه کردن نخستین چالش در ماجراجویی‌ام به عنوان مدیر هنری در «باراکه» بود. پروژه‌ای که در آن زمان راه انداخته بودم، و در نهایت اداره تئاتر دو بیچس آن را تصویب کرد، بر این استوار بود که این فضا را، که از آن به عنوان سالن تمرین و سالن مطالعه استفاده می‌شد، به یک لابراتوار واقعی مبدل کنیم، و در آن بتوانیم با بازیگران نه تنها تکنیک‌های بازی، بلکه متون بسیار معاصر را کار کنیم.

## بلد بودن همراهی با بازیگران

تجربیات‌تان در بازیگری بر کارتان در پلاتو و رویکردتان در کارگردانی تأثیرگذار بوده‌اند؟

بله، خیلی زیاد. من هنوز خاطرات واضحی از رنج بازیگران دارم. به عنوان کارگردان، همیشه خودم را مسئول احساسات بازیگر - و آن تیره‌بختی که وقتی به حال خودش رها شود به آن دچار می‌شود - می‌دانم. مهم‌ترین مسئله، هنگام روی صحنه بردن یک نمایش، به شیوه‌ای مربوط است که با آن بازیگری کاراکتر نمایشی را پیدا می‌کنیم. همچنین این مسائل با ضربه‌ها (اجرا ریتیم)، با چگونگی تعریف کردنش، و با چگونگی انتقال محتویات نمایش مرتبط‌اند. این‌ها مسائل کلیدی هستند که نمی‌توان در مواجهه با آن‌ها بازیگر رها کرد. هنوز از این تشویش هولناک بازیگری که خود را تنها حس می‌کند (چون کارگردان به او کمک نمی‌کند) خلاص نشده‌ام.

## با بازیگر احساس همدلی می‌کنید؟

تافکرش را بکنید. و بی‌شک این بزرگ‌ترین تفاوت من با دیگر کارگردانان هم‌نسلم است. ویژگی رویکرد من در صبوری زیادی است که در کار با بازیگران به خرج می‌دهم. برای من، کارگردانی تنها مسائل میزانشن و طراحی صحنه نیست، من به قدرت و راز و رمز بازیگر باور دارم.

برخی از کارگردانان بازیگر را مثل خمیری برای شکل دادن و خاک زسی برای ساختن در نظر می‌گیرند... آیا شما هم همین رویکرد را دارید؟ فکر نمی‌کنم بازیگری چیزی مثل مصالح ساختمانی باشد. برای من کار با بازیگرها به این شکل نیست. هر بازیگر آن قدر متفاوت است که برای هر یکی باید شکل خاصی از ارتباط را پیدا کرد. مسئله من بیشتر تلاش برای درک بازیگر و همراهی با او بر اساس شیوه خودش است. بازیگرانی هستند که نیازی به بحث، درک کردن و نظریه‌پردازی ندارند و باید خیلی زود روی صحنه بروند. و در مقابل بازیگرانی هستند که به زمان زیادی نیاز دارند. کسانی هستند که با بدن درک می‌کنند، و کسانی دیگر که در رابطه با همبازی‌شان عمل می‌کنند. برخی از همان نخستین تمرین‌ها بسیار قوی هستند، در حالی که بعضی دیگر تنها از شب نخستین اجرا شروع به بازی می‌کنند. به نظر من نمی‌توان از مصالح صحبت کرد، چون آن‌چه ارجحیت دارد هویت منحصر به فرد هر یک از بازیگرهاست.

## تعبیر و دریافت شما از رمز و راز (mystère) بازیگر چیست؟

رابطه‌ای که بین کارگردان و بازیگر برقرار می‌شود در آن واحد از اغواگری، کشش و فریبندگی ساخته می‌شود؛ این همان رمز و راز انسانی است. برای رو صحنه بردن، مسئله فقط درک کاراکترها و درک نمایش‌نامه نیست؛ من همچنین سعی می‌کنم جان تماشاگران و عملکرد روانی آن‌ها را هم درک کنم. با این که مدت‌هاست دارم با گروه نمایشی‌ام کار می‌کنم و تعدادی از آن‌ها سال‌هاست با من همکاری می‌کنند، باز هم همچنان برای من یک معمای بزرگ هستند. چرا بازیگری که پنج سال پیش آن چنان قوی بود ناگهان همه قدرتش را از دست می‌دهد؟ چرا دیگری، برعکس، ناگهان قدرت می‌گیرد و



کارگردانی  
تنها مسائل  
میزانشن و  
طراحی صحنه  
نیست، من به  
قدرت و راز و  
رمز بازیگر باور  
دارم



خود را نشان می‌دهد و در او چیزی دیده می‌شود که تا آن زمان حتی حس هم نشده بود؟ خوب، بازیگر تکامل می‌یابد، رشد می‌کند. این بعدی از بازیگر است که من بسیار به آن دقت می‌کنم و درگیرش هستم. من فکر می‌کنم که کارگردان مسئول رشد بازیگر است. چالش اصلی پیدا کردن راهی با مشارکت همدیگر است.

**اما این راه به کجا ختم می‌شود و چگونه می‌توان آن را تشخیص داد؟**  
پرسش مهم‌ترین است که چگونه می‌توان روی صحنه آزادی‌ای ایجاد کرد تا بازیگر هیچ ترس و هیچ تشویشی حس نکند. چگونه باید عمل کرد که او خودش را مطمئن و قوی احساس کند، تا جایی که بتواند به یک آزادی مطلق برسد و اختیار بازی را دست بگیرد؟ او برای رسیدن به شادی در بازی خودش باید از قید تمام تشویش‌ها آزاد شود. ولی دستیابی به این کیفیت بازی سخت است، چون واقعاً هیچ وقت نمی‌دانیم چگونه باید به آن رسید، از بس که برای هر بازیگر متفاوت است. بعضی مثل من بعد از دو تا سه سال کار شروع می‌کنند به عمل کردن.

**به نظر می‌رسد کارتان بیشتر همراهی کردن بازیگران باشد. برای شما کارگردانی کردن بازیگران شامل چه چیزهایی است؟**  
من مشهورم به این که یک کارگردان مستبدم. اما در چند سال اخیر، چیزهایی در شیوه اندیشیدنم به مسائل کارگردانی و مدیریت بازیگران تغییر کرده. امروز با بازیگران بزرگی شروع به کار کرده‌ام، با ستارگان تئاتر اروپا، که پشت سرشان بیست یا بیست و پنج سال زندگی حرفه‌ای تئاتری دارند و به‌طور منظم با کارگردان‌های بزرگ کار می‌کنند. رویه‌رو شدن با این هنرمندان درجه‌یک، شناختن شان، برای من خیلی چیزها به ارمغان می‌آورد و موجب تحول کارم می‌شود. با بازیگران بزرگ خیالت آسوده‌تر است، چون آن‌ها در طول تمرین‌ها با خودشان چیزهای زیادی می‌آورند. از آن‌جا که این تیپ‌ها تجربه و اعتماد به نفس بیشتری دارند، مدام در حال ابداع هستند؛ ابداع شخصیت‌ها، بازی، موقعیت‌ها. مدام در حال آفرینش هستند. پس من می‌توانم به پیشنهادهایشان پاسخ بدهم و از این طریق یک رابطه دوسویه می‌تواند بین مان برقرار شود. این جاست که واقعاً احساس می‌کنم بازیگر به شریک واقعی کارگردان مبدل می‌شود. نقش من مشاهده کردن است، تا بتوانم اطلاعات بسیار دقیق در مورد آن‌چه بازیگر انجام می‌دهد بدهم؛ اطلاعات دقیق در مورد آن‌چه بازی‌اش روایت می‌کند. و در این ردوبدل شدن دیدگاه کارگردان است که مکاشفه‌ای در عالی‌ترین سطح می‌تواند به وجود بیاید. همراهی کردن با بازیگران قابلی در این سطح کار بسیار متفاوتی است. کارگردان نیازی ندارد بازیگر را به سمت بازی کردن هدایت کند — طوری که با هنرمندان جوان انجام می‌دهد — بلکه در این جا بازیگر خلق می‌کند و کارگردان راهنمایی می‌کند، توصیه‌هایی می‌کند، افق‌هایی می‌گشاید و جهتی پیشنهاد می‌دهد.

**چگونه می‌فهمید این یا آن پیشنهاد درست است؟**  
من فکر نمی‌کنم مسئله این باشد که این چیزها درست اند یا نه. بازیگر پیشنهادی می‌دهد، من رصد می‌کنم، و سپس دوباره آن‌چه را این پیشنهاد در بر دارد بازسازی می‌کنم. این همان زمانی است که بحث درمی‌گیرد: آیا این واقعاً آن چیزی است که ما می‌خواهیم بگوییم؟ بعد امور را به شکلی متفاوت امتحان می‌کنیم، جهت دیگری در پیش می‌گیریم. تمام راه‌هایی را که نشانی از آن در دست است بررسی می‌کنیم و بر سر انتخاب راهی که بیشتر می‌ارزد به توافق می‌رسیم. این به آن معنا نیست که این راه درست است. این تنها تصمیمی است که آن لحظه می‌شود با بازیگر در سالن تمرین گرفت. در نهایت، تمام راه‌های انتخاب‌شده و جهت‌های گزینش شده به شکل دادن به یک

خط سیر می‌انجامند؛ مثل یک پارتیتور (کاغذ نوت) با مسیرهای پیشرفتش. اما خط سیری که به دست می‌آید لزوماً بهترین خط سیر نیست، تنها یکی از میان آن‌هاست.

## پیش از هر چیز، بازی کردن!

**چه چیزی رویکرد صحنه‌ای شما را هدایت می‌کند؟**  
آن‌چه باید ارجحیت داشته باشد بعد بازی است، این که تئاتر نباید فضای رنج و مصیبت باشد، بلکه باید فضای زندگی و شادی باشد؛ شادی از بازی زنده، بازی شتاب‌یافته، موزون، انفجاری، با مونتازی از چیزهای تماشایی، با چیزی که زنده‌تر از زندگی است. این جنبه‌ای از تئاتر می‌رولد است که من بهش اشاره می‌کنم.

**پس شما اولویت را به لذت بازی می‌دهید...**  
در اغلب کارهای فرانسوی، سالن تمرین اتاق شکنجه است. پس از سپری شدن دو یا سه روز از تمرین‌ها، همه افسرده و ملول‌اند. این موضوع هرگز برای من قابل درک نبوده. چرا حرفه‌ای‌هایی که شانسن بزرگ بازیگر بودن، کار کردن به‌عنوان بازیگر و دریافت دستمزد در ازای کار هنری خودشان را دارند تا این اندازه زیر فشار تولید یک نمایش عذاب می‌کشند؟ این خیلی به آن‌چه یک کارگردان قادر است برانگیزد ربط پیدا می‌کند. بیشتر کارگردان‌ها قادر نیستند یک فضای خلاق در سالن تمرین ایجاد کنند. این سوء تفاهم که موجب شده تئاتر را با گونه‌ای از آکادمیسم یا نظریه روشن‌فکرانه مرتبط بدانند آسیب زیادی به تئاتر وارد آورده است. بسیاری از کارگردانان در فرانسه بیش از حد روشن‌فکرند — منظوم روشن‌فکر در معنای منفی‌اش است. این روشن‌فکران، که از نکبت جهان رنج می‌برند، از یک زیرزمین دانشگاهی می‌آیند، اغلب هیچ پایگاه تئاتری ندارند و تردیدشان مُسری است. روان‌پریشی جای خیلی دوری نیست.

**برای شما فضای خلاق به چه معناست؟ این جوی که کارگردان باید خلق کند چگونه چیزی است؟**

با بازی بچه‌ها مرتبط است، با یک جنبه بچگانه. ژستی است که عمیقاً بالذت بردن، با اشتیاق، پیوند دارد. ولی بچه فقط در موقعیتی که در آن احساس امنیت کند بازی می‌کند. بازی نشانه‌ای از یک وضعیت بسیار امن، بی‌تشن و بدون ترس است. بچه، وقتی ترس باشد، بازی نمی‌کند. این چیزی است که باید آن را در سالن تمرین پیداش کرد، این آزادی بچه، این فضایی که در آن تمام نگرانی‌های زندگی روزمره بیرون درمی‌مانند.

**توضیح شما درباره این که بعضی کارگردانان این بُعد بازی را فراموش می‌کنند و موفق نمی‌شوند این فضا را مهیا کنند چیست؟**  
این با این واقعیت مرتبط است که یک کارگردان در فرانسه سالی فقط یک نمایش، و گاهی کمتر، تولید می‌کند.

یک سال و نیم تا دو سال انتظار کشیدن برای به صحنه بردن یک نمایش اجازه اشتباه کردن نمی‌دهد. من هم تردیدهای بسیاری دارم در مورد مسیرهایی که انتخاب می‌کنم. از خودم می‌پرسم آیا انتخاب‌هایم خوب‌اند؟ اما امتیاز بزرگ من این است که سالی سه اثر و گاهی بیشتر کار می‌کنم. می‌توانم تجربه کنم و وقتی در یک اثر رویکرد رادیکال را انتخاب می‌کنم که در نهایت برایم به‌طور کامل راضی‌کننده نیست، می‌توانم در کارگردانی بعدی آن همه نگرانی‌ها، ترس‌ها و همه راه‌ها را تلنبار کنیم. آن‌جا دیگر اشتباه کردن ناممکن است. جایی برای امتحان، برای اکتشاف، نیست و فشار بیش از حد شدید است. اما وقتی امکان خلاق چند اثر در سال وجود دارد، ریسک دیگر یک بار نیست و اختیار عمل بیشتر است.



چگونه می‌توان روی صحنه آزادی‌ای ایجاد کرد تا بازیگر هیچ ترس و هیچ تشویشی حس نکند. چگونه باید عمل کرد که او خودش را مطمئن و قوی احساس کند، تا جایی که بتواند به یک آزادی مطلق برسد و اختیار بازی را دست بگیرد

عکس‌های آرنو دکلاز  
نمایش همت شکسپیر به  
کارگردانی اوستر مایر



### میراث‌ها و تعلقات

تمايل داريم يك زبان تئاتري قوی تر، گویاتر و با بازی بیشتر را دريابيم. اين گنادی باگدانف [۴]، که برای تدریس در مدرسهٔ ارنست-بوش حضور داشت، بود که من را با مقدمات نظریه‌های میرهولد آشنا کرد، و به تجربه کردن و درک تکنیک‌هایش واداشت. من با او قدرت موسیقی و ریتم را، که هنوز برایم بیشترین اهمیت را دارند، کشف کردم. همچنین باید گفت میرهولد به من اجازه داد با آنچه پیش از تئاتر بر زندگی‌ام تسلط داشت، یعنی موسیقی، پیوند برقرار کنم. چون من نوازنده بودم، باس و کنترباس می‌زدم، و می‌خواندم؛ حتی برنامه‌ام این بود که حرفه‌ای شوم. خوب، روش میرهولد به شدت به موسیقی متکی است و این برای من معنای ویژه‌ای داشت. من همچنین به ابعاد بسیار ملموس پیشنهادهای حساس بودم، چه به روش آماده‌سازی بدنی‌اش و چه به دریافتش از ابعاد نمایشی یک تئاتر به‌عنوان مونتازژی از آتراکسیون‌ها.

چه چیزهای دیگری از میرهولد می‌گیرید که همچنان الهام‌بخش شما هستند؟

امروز میرهولد همچنان بسیار مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد، به‌ویژه همهٔ آن‌چه به مسئلهٔ ریتم در تئاتر و آن تفاوت اساسی میان ریتم یک صحنهٔ روزانه در واقعیت و ریتم صحنهٔ تئاتر برمی‌گردد. ریتم اجازه می‌دهد اطلاعات بیشتری در یک لحظهٔ تئاتری بگنجانیم. اجازه می‌دهد در سطوح مختلف روایت کنیم: زبان، رفتار بدنی، موقعیت میان هم‌بازی‌ها، موقعیت بدن‌ها در فضا، نور، موسیقی و...

کار شما روی ریتم گرایش دارد به متمرکز کردن میدان‌های متعددی از اطلاعات، به‌صورت هم‌زمان، در یک عمل صحنه‌ای واحد...

موضوع در واقع تعریف کردن چیزهای متعدد به‌صورت هم‌زمان است. کار کردن روی ریتم یعنی جست‌وجوی درجه‌ای از تمرکز و دادن یک فشردگی به عمل. ریتم به متمرکز کردن عمل کمک می‌کند. می‌توان اطلاعات

اصل زیباشناختی پایه، که غلبه دارد در کار شما، چیست؟  
به‌نظرم ایدهٔ آیزنشتاین است. چیزی که در او دوست دارم این ایده است که یک فیلم یا یک میزانشن ابتدا مونتازژی از چیزهای تماشایی و جذاب (Attractions) است. این یک بینش زیباشناختی است که آیزنشتاین از میرهولد الهام گرفته بود. آن‌ها به هم بسیار نزدیک بودند، به‌شکلی که در دورهٔ استالینیسیم، آیزنشتاین با پنهان کردن تمام دست‌نوشته‌های میرهولد در جایی از آن‌ها محافظت کرد. این فرمول که بنا به آن کارگردانی و میزانشن مونتازژی از چیزهای دیدنی است عمیقاً به جهان سیرک مرتبط است. وقتی بندباز خود را در فضای خالی رها می‌کند، پیش از آن که گرفته شود، تماشاگر — در زمانی کمتر از یک ثانیه — از خودش می‌پرسد آیا هم‌بازی‌اش او را درست خواهد گرفت؟ آیا سقوط نخواهد کرد؟ بنابراین، او عصبی و متمرکز است. این لحظهٔ آتراکسیون است، لحظه‌ای که تماشاگر در دقیق‌ترین حالتش هست، زیرا یک خطر واقعی وجود دارد. برای آیزنشتاین یک فیلم باید بر مجموعه‌ای از موقعیت‌هایی که کیفیت یک آتراکسیون را دارند تکیه کند، برای این که تماشاگر به‌شکل مداوم دقیق و خیره‌باقی بماند. این را می‌توان در رزمنا و پوتمکین، جایی که کالسکهٔ بچه به‌سرعت از پله‌ها پایین می‌رود، دید. برای من در تئاتر هم مسئله همین است. باید تماشاگران عصبی لب‌صندلی خود نشسته باشند. باید صحنه این احساس را بدهد که همیشه خطر این که چیزی از جا در برود هست. و این احساس با در نظر گرفتن این نکته که تئاتر با واقعیت بازی می‌کند باید تشویش‌آورتر هم باشد.

شما به آیزنشتاین از طریق میرهولد که شیوهٔ عمل شما بسیار از آن تغذیه کرده است رسیدید. چرا میرهولد در آموخته‌های تئاتری شما از جایگاهی تا این اندازه مهم برخوردار است؟  
من میرهولد را زمانی که کارگردان جوانی بودم کشف کردم. زمانی که



تئاتر نباید فضای رنج و مصیبت باشد، بلکه باید فضای زندگی و شادی باشد؛ زنده، بازی شتاب‌یافته، موزون، انفجاری، با مونتازژی از چیزهای تماشایی، با چیزی که زنده‌تر از زندگی است

شهر کتاب | ۶

دی و بهمن ۱۳۹۴

شماروان شناسی را رد می‌کنید و، با این حال، از استانیسلاوسکی استفاده می‌کنید. چگونه در آموزش بازیگری موفق به آشتی دادن استانیسلاوسکی و میرهولد می‌شوید؟

استانیسلاوسکی و میرهولد به صورت نظری سخت است. برای درک واقعی خلاصه کردن این به صورت نظری سخت است. من از دوسه سال پیش در مدرسه چیزها، باید آن‌ها را تجربه کرد. من از دوسه سال پیش در مدرسه ارنست-بوش سمینارهایی عملی در مورد نزدیکی میان استانیسلاوسکی و میرهولد برگزار می‌کنم. هدف این سمینارها نشان دادن این است که چگونه در نهایت هر دو شان در یک مسیر کار کرده‌اند. میرهولد یک فرمالیست انعطاف‌ناپذیر است. با این همه کوشیده راهی پیدا کند که آدم را به زندگی درونی بازمی‌گرداند. با این که استانیسلاوسکی یک تئوری هدایت بازیگری پیشنهاد داده که ابتدا از درون شروع می‌شود، در آخرین مرحله از اثرش به طور عجیبی به ایده‌های میرهولد نزدیک شده است. واپسین اندیشه‌های متد استانیسلاوسکی در پایان زندگی‌اش بر آن چه او «توالی اعمال روان‌شناسانه» می‌نامد تکیه می‌کند، و در همان حین میرهولد از «نت‌نویسی حرکات» سخن می‌گوید. و نت‌نویسی حرکات میرهولد نیز در واقع تلاش برای تعریف کردن زندگی درونی یک شخصیت از طریق اعمالی است که روی صحنه انجام می‌دهد. استانیسلاوسکی در پایان عمر خود نسبت به نظریه‌های خودش بسیار شک داشت. او فهمیده بود متمرکز شدن بر بُعد روان‌شناختی می‌تواند یا ممکن است تأثیر بدی بر بازی بازگر بگذارد، چون خیلی زود مسئله درون از عمل بیرون‌آپیشی می‌گیرد و بازی فراموش می‌شود. به همین دلیل بود که استانیسلاوسکی شروع کرد به بررسی ضرورت کار بیرونی؛ کار روان-تن؛ یعنی این که چگونه می‌شود زندگی درونی یک شخصیت را بیشتر با تکیه کردن بر سلسله‌ای از اعمال نشان داد. زندگی جسمانی نکاتی در مورد زندگی روانی بر ملا می‌کند.

کار شما همچنین بسیار به برشت تمایل دارد. چه چیزی در رویکرد برشت به نظر شما اساسی است؟ چرا شما مدعی میراث‌بری از برشت هستید؟

زیادی را تنها در یک میزان موسیقی گرد آورد. اما گرایش به دست کم گرفتن این ظرفیت و قرار دادن اطلاعات اندکی در یک میزان وجود دارد. این در حالی است که در جهان امروز ما به دریافت توده عظیمی از اطلاعات به صورت همزمان عادت داریم. واقعیت بیش از حد رسانه‌ای شده‌ای که احاطه مان کرده ما را به جهات متعدد، متنوع و متضاد دعوت می‌کند. اما در تئاتر غالباً از تماشاگران، آن قدر که باید، حجم وسیعی از نظر به لحاظ فکری و احساسی خواسته نمی‌شود، به ویژه در سطح روایت. در حالی که به طور کلی ما بلافاصله موقعیت را درک می‌کنیم، و به سرعت داستانی را که کارگردان می‌خواهد تعریف کند می‌گیریم. این میرهولد بود که مراسم داد به این که کارگردانی و میزانشن را مثل یک کار موسیقایی ببینم که مثل یک پارتیتور ساخته می‌شود.

در کنار آیزنشتاین و میرهولد، که هنوز هم بر کار شما به عنوان کارگردان و زیباشناسی‌تان بسیار تأثیر دارند، آرتو هم شما را مجذوب می‌کند. از آرتو چه وام می‌گیرید؟

آرتو پیش از هر چیز کسی است که در کنار تفکر دارای یک نیروی معنوی ویژه است. دیگر نظر به پردازان تئاتر که من به شان علاقه مندم - برشت، میرهولد، آیزنشتاین و... - بیشتر با ارتباط بین من و کار عملی پیوند دارند. آن‌ها متخصصانی هستند که همیشه به بُعد عینی تئاتر می‌پردازند. اما آرتو، رؤیاست! آرتو کاتالوگی از اندیشه‌های عملی به جا گذاشته، دغدغه او انتقال توصیه‌های فنی نیست. وقتی آرتو می‌خوانیم، به سرچشمه‌های معنوی تئاتر برمی‌گردیم. و این هنگام ورود به جهان تئاتر یک کشف ضروری است. این امر قابلیت اندیشیدن به ضرورت تئاتر و نیاز انسانی‌اش را می‌دهد. تفکری جوان، افراطی و سرکش است. خوب، همیشه خطر از دست دادن این فلسفه اولیه تئاتر، وقتی که سال‌ها کار تئاتر می‌کنیم، وقتی که حرفه‌ای می‌شویم و تئاتر را حرفه خود می‌کنیم، وجود دارد. تفکر آرتو هیچ ربطی به عملکرد حرفه‌ای ندارد. او تئاتر را به زمین مقدس می‌آورد و پرسش‌هایی در پیوند با مرگ، قربانی و مناسک پیش می‌کشد. آرتو یک فلسفه تئاتر است که سر را و قلب را تغذیه می‌کند، اما نوشته‌هایی نیستند که با آن‌ها بتوان کار کرد. آرتو را باید برای بازگشت به ریشه‌ها و برای نیرو گرفتن خوانند. این تفکر رادیکال و احیاگر آرتو است که من را مجذوب و شیفته می‌کند.

اما شما چگونه آرتو و میرهولد را با هم آشتی می‌دهید؟

چند سال پیش، دست‌نوشته‌های جدیدی از میرهولد کشف شد که در دوره کمونیسم ممنوع بودند. این متون میرهولد به آغاز قرن بازمی‌گردند، به ابتدای فعالیت حرفه‌ای او. با این حال، در آن‌ها تقریباً رگه‌ای از آرتو را بازمی‌یابیم. او در آن‌ها به جست‌وجویش برای شکلی از خلسه بر روی صحنه اشاره می‌کند؛ به ضرورت تغییر و تحول زندگی و کار روی آیین. دل‌مشغولی‌های آن‌ها به طرز عجیبی به هم نزدیک است: موسیقی، حیوان، خلسه... پیدا کردن رگه‌های این تفکر در آثار میرهولد بسیار جالب است.

شما چگونه این نزدیکی را در آن زمان توضیح می‌دهید؟

چالش‌های عمیقی که آن‌ها را به سمت تئاتر رانده‌اند بی‌تردید یکسان‌اند. همه استادان بزرگ قرن بیستم - استانیسلاوسکی، میرهولد، آرتو، برشت، گروتوفسکی و... - از تئاتر زمانه‌شان متنفر بودند و تمایل داشتند کاملاً تئاتر را از نو ابداع کنند. آن‌ها به تئاتر یک‌ه و خاصی می‌اندیشیدند و در اساس، شور غریبی برای به اشتراک گذاشتن این دریافت با هم‌عصران‌شان داشتند. وقتی متون این استادان تئاتر و زندگی‌شان را می‌خوانیم و واقعاً تجزیه و تحلیل می‌کنیم، همیشه لحظاتی وجود دارد که آن‌ها به هم بسیار نزدیک‌اند، حتی اگر نظریات‌شان با یکدیگر بسیار تفاوت داشته باشد.



با حتی به کسانی که به طبقات اجتماعی فرودست‌تر از بورژوازی تعلق داشتند. بوشنر با ژیتسک برای اولین بار به یک شخصیت از طبقه پایین صدا بخشید.

#### ■ و شما در تئاتر معاصر به دنبال یک قدرت نوآوری هم‌تراز این هستید؟

همین. نمایش‌نامه معاصری که سعی می‌کنم روی صحنه ببرم باید پیش از هر چیز برایم یک نمایش‌نامه غریب باشد. نمایش‌نامه‌ای که چیزی ناشناخته را فرامی‌خواند. البته من باید بتوانم احساسات شخصیت‌ها را درک کنم و حتی احساسات آشنا را بفهمم. اما گمان کنم برای نخستین بار باشد که به آن‌ها این‌گونه پرداخته می‌شود، یعنی احتمالاً تا این زمان در هنر و ادبیات به این طریق نشان داده نشده‌اند؛ کار باید بدیع باشد. این بُعد نوآورانه برای من نکته بنیادی است. بسیاری از نویسندگان جوان برایم نمایش‌نامه‌هایشان را می‌فرستند، نمایش‌نامه‌هایی مثلاً به سبک آثار سارا کین. اما این بی‌معناست. من ترجیح می‌دهم پیش از به صحنه بردن نمایش‌نامه‌ای به سبک سارا کین، نمایش‌نامه‌ای از خود سارا کین به صحنه ببرم. هنرمندان واقعی با آن‌چه از پیش وجود دارد هیچ کاری ندارند. تقلید نمی‌کنند، بلکه می‌کوشند با زندگی و احساسات‌شان صادق باشند و جهانی ارائه کنند که خاص خودشان است. بنابراین، در این مورد وقتی تصمیم می‌گیرم که یک متن معاصر را به صحنه ببرم، همیشه سعی می‌کنم به این جهان خاص نزدیک بشوم و آن را به وفادارانه‌ترین شکل ممکن برگردانم. می‌کوشم با احترام کامل نسبت به اثر کار کنم. من یک رویکرد بسیار محافظه‌کارانه در مواجهه با متن دارم. با نویسندگان معاصر سعی می‌کنم در نزدیک‌ترین نقطه نسبت به آن‌چه به‌نظرم هدف‌شان است بایستم.

#### ■ به همین دلیل است که، وقتی یک متن خارجی روی صحنه می‌آورید،

خیلی به کیفیت ترجمه توجه می‌کنید؟

دغدغه ترجمه اولین دغدغه من است. وقتی نمایش‌نامه یک متن انگلیسی - امریکایی یا انگلیسی است، اولویت من کار دوباره روی ترجمه است. ترجمه‌ها به‌ندرت راضی‌کننده‌اند، و چون این زبانی نیست که من با آن حرف می‌زنم، همیشه به دنبال یک زبان‌شناس هستم تا با او دوباره روی ترجمه کار کنیم. مثل نینس هیلیه و به‌ویژه در سال‌های اخیر با ماریوس فون ماینبورگ که فقط یک نمایش‌نامه‌نویس نیست؛ او با من کار دراماتورژی نمایش‌نامه‌ها را هم انجام می‌دهد.

#### ■ برای شما کارگردانی از کجا شروع می‌شود؟ روی هم‌رفته اولین عمل شما در مقام کارگردان چیست؟

در مورد متنی مانند ژیتسک یا عروسک‌خانه (۵) یا یک متن کلاسیک، کارگردانی زمانی شروع می‌شود که من ایده‌ای داشته باشم از آن‌چه می‌تواند رابطه میان متن و زندگی امروزمان باشد. مثلاً در مورد ویتسک اولین پرسشی که فکرم را مشغول کرده بود و کار کارگردانی را مشخص کرد این بود که در زندگی امروز در چه مکان‌هایی محدودیت‌های اجتماعی آن قدر قوی‌اند که یک شخص فقیر آن‌جا می‌تواند معشوق خود را به قتل برساند. و در نهایت تصمیم گرفتم اتفاقات بازی نه در یک پادگان، بلکه در حاشیه یکی از شهرهای بزرگ دنیا رخ بدهد. کار من با گرفتن این جور تصمیم‌ها شروع می‌شود.

#### ■ پس برای شما کار کارگردانی مدت‌ها قبل از ورود به پلاتو شروع می‌شود.

برای من کارگردانی درست از لحظه‌ای شروع می‌شود و بسط می‌یابد که دراماتورژی آغاز می‌شود. مثلاً در مورد ویتسک با ماریوس فون ماینبورگ دراماتورژ اقتباسی از صحنه‌های نمایش‌نامه بوشنر کردیم که مثل

این رابطه ابتدا با انتخاب مدرسه ارنست - بوش پیوند می‌یابد. من خواستم دوره آموزش تئاتری‌ام را در این مدرسه بگذرانم، چون تنها محلی بود که در آن هنوز تئاتر در سنت برشت ادامه داشت. به عبارت دیگر، در سنت یک تئاتر متعهد. موضوع عبارت از انتقال تفکری در تئاتر است که آن را به یک فضای خلاقیت هنری صرف تقلیل نمی‌دهد، بلکه از فضای تئاتر به عنوان یک فضای تفکر در جامعه و در شهر دفاع می‌کند. تئاتر یک مسئولیت سیاسی دارد. مدرسه ارنست - بوش تنها جایی بود که من تصور می‌کردم می‌توانم در آن تحصیل کنم، چرا که از ارزش‌های برشتی تئاتر متعهد دفاع می‌کرد، و اگرچه امروز این اندکی تغییر کرده، مدرسه همچنان سعی می‌کند در این سنت کار کند.

#### از متن به صحنه

■ شما همان‌طور که متن‌های معاصر را روی صحنه می‌برید متونی از رپرتوآر کلاسیک را هم به نمایش می‌گذارید. کارگردانی هر دو یکسان است؟

نه، کاملاً متفاوت است. وقتی تصمیم می‌گیرم نمایش‌نامه معاصری را به صحنه بیاورم، این نمایش‌نامه باید یک اثر هنری باشد که ما را، من و تماشاگران را، با دنیایی که هنوز نمی‌شناسیم، یک جهان بی‌سابقه، مواجه کند. چیزی که دلیل کارگردانی یک نمایش‌نامه معاصر می‌شود قدرتی است که آن نمایش‌نامه در فراخواندن یک جهان، شخصیت‌ها و پرسش‌هایی دارد که تا حال جایی روی صحنه نداشته‌اند. در تاریخ تئاتر، به‌طور سنتی، نمایش‌نامه‌های بزرگ همیشه آن‌هایی هستند که نویسندگان در آن‌ها به شخصیت‌هایی در جامعه صدا می‌دهد که تا آن زمان روی صحنه نبوده‌اند.

#### ■ چه نوع شخصیت‌هایی؟

پیش از انقلاب فرانسه، به‌عنوان مثال، شخصیت بورژوا روی صحنه وجود نداشت. تنها اشراف وجود داشتند. پس از انقلاب در آلمان - منظوم انقلاب ادبی است، چون در آلمان انقلاب سیاسی رخ نداد - نمایش‌نامه‌نویسانی مانند گوته، بوشنر، شیلر، لسنینگ، کلاسیست - بی‌تردید چون تحسین‌کنندگان بزرگ انقلاب فرانسه بودند - به بورژواها صدا دادند



این فرمول که بنا به آن کارگردانی و میزانشن مونتازی از چیزهای دیدنی است عمیقاً به جهان سیرک مرتبط است. وقتی بندباز خود را در فضای خالی رها می‌کند، پیش از آن که گرفته شود، تماشاگر - در زمانی کمتر از یک ثانیه - از خودش می‌پرسد آیا هم‌بازی‌اش او را درست خواهد گرفت



این میرهولد بود که مرا سوق داد به این که کارگردانی و میزانشن را مثل یک کار موسیقایی ببینم که مثل یک پارتیتور ساخته می‌شود

شهر کتاب ۶  
۱۳۹۴ دیماه

صحنه‌بندی سینمایی بود، یعنی انگار پای سناریوی یک فیلم در میان بود که پیشاپیش تمام عناصر میزانشن را هم بالقوه در بر می‌گرفت. ما حتی صحنه‌هایی نوشتیم که قرار بود جای صحنه‌های نانوخته بوشن را بگیرند. البته این مورد کاملاً ویژه‌ای بود، چون آن نمایش نامه ناتمام است و به شکل یک سری از قطعات به دست ما رسیده است. حتی باید برای ترتیب صحنه‌ها هم تصمیم گرفت.

### فضا و صحنه‌پردازی

پس از مشخص شدن فضای اجتماعی و آماده کردن متن با دراماتورژ، مرحله بعدی چیست؟  
بعدش به مرحله تفکر در مورد صحنه‌پردازی می‌رسیم. من ایده‌هایی را که از کار دراماتورژی به دست آمده‌اند و پیشنهادهایی را که در خود متن باقی مانده‌اند با طراح صحنه در میان می‌گذارم. سپس او پیشنهادهایی می‌دهد و من نیز تصور خودم را از دکور احتمالی ارائه می‌کنم. بعد در تبادل و گفت‌وگو، سعی می‌کنیم به نقطه توافقی روی یک پیشنهاد برسیم که هم‌زمان چالش‌های زیباشناسانه و نیازهای میزانشن را تأمین کند.

یعنی طراحی صحنه و انتخاب دکور با خوانش معاصری که از متن می‌کنید به شکل عمیقی در ارتباط است؟  
همیشه. ایده اصلی یک دکور با شیوه‌ای که متن را می‌خوانیم پیوستگی دارد. یان پیل باوم، که طراحی و ساخت دکور را انجام می‌دهد مثل یک معمار کار می‌کند. او از ایده من شروع می‌کند. در واقع من به او یک اثر سفارش می‌دهم، ولی او مانند همه معماران بزرگ از ایده اولیه فراتر می‌رود. همچنین ایده من می‌تواند کاملاً دگرگون بشود و به چیزی بسیار متفاوت مبدل بشود. هنر طراح صحنه در داشتن این دید تغییر است.

صحنه‌پردازی‌های نمایش‌هایی که در باراکه روی صحنه می‌آوردید روی درگیر کردن شدید تماشاگران مانور می‌داد، ولی این جنبه در کار امروزتان قابل تشخیص نیست، به رغم این که صحنه باراکه بسیار کم‌عرض و محدود بود.

محدودیت‌های شایبونه بسیار بیشتر از صحنه باراکه هستند. تعداد تماشاگران هم به‌طور قابل توجهی بیشتر است. اما شایبونه تنها سالنی است که در آن امکان بازی کردن با تماشاگران هست، و مانند تئاتر دوچس یا برلینر آنسامبل — که سالن‌های تئاتری به سبک ایتالیایی هستند — نیست. مثلاً ما در ویسک برای این منظور با قرار دادن سیکلوراماهایی که ساختمان‌های بلند را دورادور تماشاگران ایجاد می‌کردند آن‌ها را به صورت احاطه شده در قلب محله‌های حاشیه شهر قرار دادیم.

درگیر کردن تماشاگران در صحنه‌پردازی اولویتی زیباشناختی است؟  
نه. همه چیز به آن شکل از کارگردانی که در پیش گرفته شده بستگی دارد. من سالی سه تا پنج اجرای جدید کار می‌کنم، و در مجموع یک اجراست که با تماشاگران بازی می‌کند. در بقیه، این موضوع این قدر مهم نیست. برای من این کار یک کار تجربی است، یک تحقیق آزمایشگاهی. با این همه، من فقط در این جهت کار نمی‌کنم. من رابطه قراردادی تر صحنه — سالن را هم بررسی می‌کنم، همچنان که در نورا اتفاق افتاد.

انتخاب سالن از نظر ظرفیتش هم در طراحی صحنه مهم است. در مورد این موضوع چگونه تصمیم‌گیری می‌شود؟  
بزرگ‌ترین محدودیت من در شایبونه به موقعیت من کارگردان و مدیر هنری این مکان ارتباط دارد، چون مسئولیت پر کردن سالن‌های بزرگ به عهده

من است. بیشتر اوقات، نمایش‌هایی که به صحنه می‌برم برای سالن‌هایی با گنجایش زیاد در نظر گرفته شده‌اند و نمی‌توانم در سالن‌های کوچک آن‌ها را به صحنه ببرم. دوست دارم نمایش کلاسیکی در استودیو کوچکی با گنجایش صد نفر و صحنه خالی، با تنها یک میز و یک صندلی، اجرا کنم. اما مقدور نیست.

تمرینات در پلاتو با سازوکارهای صحنه‌پردازی آغاز می‌شود؟  
بله، ولی فقط سازوکاری است برای تمرین‌ها، که با تمام عناصر ویژه ساختاری اش — پله‌ها، میزها و معماری فضا — طراحی شده و با این حال تمام شده نیست. دکوری است که در حال کامل شدن است. هنوز می‌توان در آن تغییرات کوچکی متصور شد، اما نه تغییر اساسی در آنچه به حجم و پویایی اش مربوط می‌شود.

کار شما در کارگردانی بسیار بر فضا متکی است: شما به صحنه‌پردازی به عنوان شریک بازیگر نگاه می‌کنید.

انتخاب فضا، عملکرد آن و کارایی اش تعیین‌کننده است. به همین دلیل است که ما همیشه در آلمان، در طول انجام کارهای مقدماتی، یک نوبت اجرای تمرینی داریم که به عبارت دیگری جلسه امتحان سازوکار صحنه‌ای است، یک تست. تمام گروه به سالن می‌رود و پیش از آن که سازه‌های صحنه‌ای به صورت قطعی ساخته شوند، یک دکور آزمایشی برای آزمایش خطوط در فضا، مسائل سطوح و مشکلات دید تماشاگران — برای اطمینان از این که می‌توانند همه چیز را ببینند — سوار می‌کنند. همچنین پیش از تصمیم‌گیری‌های لازم برای ساخت دکورها، تست‌هایی با مصالح صورت می‌گیرد. این شیوه‌ای از کار کردن است که در فرانسه وجود ندارد. با این حال، در شایبونه برای مدیر فنی، تکنیسین‌ها، کارگردان و دراماتورژ بسیار مهم است. حتی می‌توانم بگویم که مهم‌ترین لحظه در طراحی یک نمایش و در کار کارگردانی و میزانشن است، پیش از آن که تمرین‌ها شروع بشوند.

شما دقت ویژه‌ای برای انتخاب مصالح و مواد دکور به کار می‌برید. به عنوان مثال، در نورا از همان ابتدا عنصر مهم استخر — آکواریوم را طراحی کرده بودید و به این ترتیب مواجه کردن بازیگر با آب را از ابتدا لحاظ کرده بودید...

بله، این یکی از ایده‌های اولیه بود. انتخاب مواد و عناصری که صحنه را اشغال می‌کنند تعیین‌کننده است، چرا که مستقیماً با بدن بازیگران ارتباط پیدا می‌کند. متریال صحنه با بدن وارد رابطه می‌شود و این برخورد به صدا، ریتم و دینامیک بازی جان می‌دهد.

در آثار شما بازیگر در نهایت به سمت دست و پنجه نرم کردن با مواد صحنه می‌رود و با آن درگیر می‌شود. آیا از این برخورد گاه خشن باید همان آتراکسیون آیزنشتاین را فهمید؟

طراحی صحنه در افسونی که در جست‌وجویش هستم دخیل می‌شود، و تقریباً مثل طناب بندبازی که بازیگر را به خطر می‌اندازد عمل می‌کند.

طراحی صحنه نمایش هایتان را مثل یک «ماشین بازی» [۶] طراحی می‌کنید؟

من در موقعیتی هستم که سعی می‌کنم چیزها را دگرگون کنم. تلقی من از کارم به عنوان کارگردان یک کار پژوهشی است. این ایده ماشین بازی در مورد نمایشی مانند آدم‌آدم است واقعیت داشت و در آن کاملاً مشهود بود. اما امروز در مکانیسم‌ها و تمهیدات دیگری، انتزاعی‌تر و مینی‌مالیستی‌تر، هم کنکاش می‌کنم. سعی می‌کنم در جهت‌های بسیار ساده‌تری از دکور مثلاً نورا پیش بروم.



تمرین در پلاتو

اولین برخوردها چی‌ها هستند؟ تقسیم نقش‌ها چطور انجام می‌شود؟ آیا بازیگران باید پیش از شروع تمرین‌ها نقش‌های خود را از بر کرده باشند؟

از دو سال پیش، قبل از آغاز تمرین‌ها، سمیناری با شاگردان کارگردانی مدرسه ارنست-بوش برگزار می‌کنم. در طی این سمینار پژوهشی، بازیگران گروه را جمع می‌کنم و چند صحنه را اتود می‌کنیم. بعد نقش‌ها را تقسیم می‌کنم، و تصمیماتی در مورد طراحی صحنه و جهتی که می‌خواهم انتخاب کنم می‌گیرم، حتی در مورد مسئله اقتباس متن. همیشه سعی می‌کنم یک یا دو ماه قبل از شروع تمرین‌ها متن را به بازیگران بدهم. آن‌ها می‌توانند از اقتباس با ترجمه جدید و تطبیح‌های اعمال شده سر در بیاورند. می‌توانند با متن مأنوس شوند. و اغلب اوقات، آن‌ها را ملزم می‌کنم پیش از شروع تمرین‌ها متن را از بر کنند.

شما کار را با تمرین‌های مقدماتی پیرامون متن شروع نمی‌کنید؟ ما مستقیماً در متن شیرجه می‌زنیم. البته در ابتدا، من موقعیتی را ترسیم می‌کنم و پیشنهاد می‌دهم که اجرای یک صحنه چگونه می‌تواند آغاز بشود. در واقع بازیگران را توی آب هل می‌دهم، اما بعد آن‌ها باید خودشان شنا کنند. قضایا را شروع می‌کنم، زمینه را می‌چینم و راه را نشان می‌دهم، ولی خود آن‌ها هستند که راه را پیدا می‌کنند.

پس شما اول از همه روی متن کار می‌کنید؛ با بداهه‌سازی‌ها و استفاده بعدی در بازی از آن چه ارائه می‌کنند کاری ندارید... در آلمان، رویکرد متفاوت است. اجازه بداهه‌سازی دادن به بازیگران، این تصور را ایجاد می‌کند که کارگردان خیلی نمی‌داند کجا می‌رود.

شما خیلی از نت‌نگاره صحبت می‌کنید: بدنی، ریتمیک، موسیقایی... آیا این با اشغال فضا در ارتباط است؟ در کارتان بعد طراحی رقص گونه قوی است. چگونه همه این چیزها می‌روند سر جای خودشان قرار می‌گیرند؟

این همان چیزی است که سعی می‌کنم به دانشجویانم در کارگردانی یاد بدهم. کارگردان وظیفه دارد پیشنهادهایی ارائه کند. البته همه پیشنهادها من بسیار عملی و ساده‌اند: برو آن‌جا، لیوان را بردار، بنشین، به پنجره نگاه کن، برگرد، دستت را بده، هم‌بازی‌ات را لمس کن، برگرد، در باز کن، برگرد، بدو، حالا آرام دستت را بلند کن، و... من به شیوه بسیار ساده‌ای کار می‌کنم. آن‌چه پیشنهاد می‌کنم همیشه خیلی ملموس و عینی است و پیش از هر چیز به مادیت بدن در فضا مربوط می‌شود.

وقتی در پلاتو کار می‌کنید، زمانی برای تأمل و تجزیه و تحلیل متن اختصاص نمی‌دهید؟

نه، چون این نوع کار را هر روز قبل از پرداختن به تمرین در پلاتو انجام می‌دهیم. برای نورا، به عنوان مثال، هر روز صبح دور میز جمع می‌شدیم. بازیگران در مورد این یا آن جنبه از نمایش نامه صحبت می‌کردند. بعضی‌شان گزارش شفاهی در مورد مسائل مطرح شده در نمایشنامه — مانند پدرسالاری، نقش زنان، چالش‌های اقتصادی، ازدواج، طلاق و... — آماده می‌کردند. بازیگران به این ترتیب می‌توانند به یک تسلط واقعی بر درون‌مایه‌های نمایش نامه دست پیدا کنند. این پژوهش‌هاست که کارشان را غنی می‌کند.

به این ترتیب، بازیگران به تسلط یافتن کامل بر موضوع نمایش نامه سوق داده می‌شوند. شما این لحظات فکر کردن پیرامون متن را به طور



کامل از کار در پلاتو تفکیک می‌کنید...

بله. من این کار را دور میز به این دلیل انجام می‌دهم که بازیگران بتوانند نگاه شخصی‌شان را در مورد نمایش نامه به اشتراک بگذارند و همچنین دریابند که یک جور تفکر و یک ایده نظری پشت آن چه من پیشنهاد می‌کنم وجود دارد. این مهم است که آن‌ها روی هم رفته خوراکی داشته باشند، اما تمرینی که بعد انجام می‌شود بسیار عملی است و بنا بر متدی است که، به نظر من، قبل از هر چیز به بدن‌ها و جابه‌جایی‌شان در فضا وابسته است.

چگونه بازیگران را هدایت می‌کنید که از نظر جسمانی از خودشان عبور کنند و گاه خیلی دورتر بروند؟

به نظر من این قدرها هم دور نمی‌رویم. کاری که باید را انجام می‌دهیم. ما دنبال پرفورمنس نیستیم، همه آن چه انجام می‌دهیم با آن چه می‌خواهیم تعریف کنیم در ارتباط است؛ با موقعیت ایجاد شده، با زندگی درونی شخصیت‌ها... این لحظات از خود گذشتن خود به خود و در جریان تکامل کار بر بازیگران مستولی می‌شوند.

سرگذشت یک ساختنه

بعد همه چیز مثل یک طراحی رقص، ثبت و یادداشت و کدگذاری می‌شود.

کاملاً. تهیه باند صدا، تکامل طراحی صحنه و حرکات بازیگران مراحل هستند که با هم جمع می‌شوند و یادداشت می‌شوند. با شروع تمرین‌ها، حرکات بازیگران را مثل یک ایده موسیقایی در نظر می‌گیرم. بعد، از اولین لحظه‌های ردیف شدن صحنه‌ها، سعی می‌کنم نمایش را در تمامیتش درک کنم و آن را در رابطه با پرسش‌های موسیقایی تجزیه و تحلیل کنم. به این ترتیب، می‌فهمم یک صحنه باید آهسته‌تر پیش برود، چون یک انفجار بزرگ انرژی درست در لحظه‌های پیش از آن بروز می‌کند. این یک نکته حیاتی است که دقیقاً بفهمیم صحنه‌های متفاوت چگونه باید یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. صحنه‌ها بنا بر فنون موسیقایی، کنتراپوان، وارونگی و... به هم باسخت می‌دهند. لحظه‌ای در تمرین‌ها وجود دارد که در آن حرکت موسیقایی نمایش پدیدار می‌شود.

چیزی که دلیل کارگردانی یک نمایش نامه معاصر می‌شود قدرتی است که آن نمایش نامه در فراخواندن یک جهان، شخصیت‌ها و پرسش‌هایی دارد که تا حال جایی روی صحنه نداشته‌اند

سفر برنامه ریزی شده تو ماس اوستر مایر  
به تهران برای اجرای هملت اش در چارچوب  
جشنواره بین المللی تئاتر فجر بهانه ای شد  
برای تدارک دیدن صفحه های پیش رو.  
هملت، در کنار رویای شب نیمه تابستان، آتلو،  
کلوخ انداز را پادشاه سنگ است و ریچارد سوم  
نمایش نامه هایی از شکسپیر هستند که  
اوستر مایر تا کنون روی صحنه برده. ولی  
اقبال به هملت از آن چهار نمایش دیگر بیشتر  
بوده، و در بسیاری از شهرهای جهان جمع  
زیادی به تماشای آن رفته اند. کارگردان آلمانی  
در این نمایش در حقیقت هملت را باز آفرینی  
می کند: او تعداد شخصیت ها را به یازده  
می رساند، اما تنها شش بازیگر دارد، و به  
همین ترتیب نقش های اقبلیا و گرترو در انیز  
یک نفر بازی می کند. متن گاهی به معنای  
واقعی کلمه نقل می شود، ولی گاه به طور  
کامل باز نویسی شده است. طراحی صحنه  
هملت، همچون باقی کارهای اوستر مایر،  
کار بیان پیل باوم است که برای این نمایش  
مکانیسمی با ظرافت خیره کننده و کارایی  
نفس گیر ابداع کرده است: مقادیر قابل توجهی  
از گل ولای پیش زمینه را پر کرده؛ گل ولای  
در سراسر نمایش در صحنه باقی خواهد ماند.  
در پشت، پرده ای از دانه های فلزی زیبا، و یک  
میز دراز پوشیده شده با رو میزی سفید برای  
ضیافت تدفین یا عروسی قرار دارد. نمایش با  
خاکسپاری شاه دانمارک، پدر هملت، در دل  
شب آغاز می شود و بی هیچ وقفه ای، بایک  
عروسی، عروسی کلادیوس و گرترو، دنبال  
می شود. بدین ترتیب، اوستر مایر کارش را با  
اجرای آن چه پیش از شروع نمایش نامه اتفاق  
افتاده آغاز می کند: تأکیدی بر پیش پا افتادگی  
مرگ و میل عاشقانه. خود اوستر مایر، در مورد  
انتخاب این نمایش نامه برای اجرا، از تمایلش  
به خشم گرفتن به هملت گفته است، چون  
به زعم او هملت عمل نمی کند. وجه جذاب  
دیگر نمایش نامه برای او دیوانگی هملت است:  
«من می خواهم این فرضیه را که جنون هملت  
را تسخیر می کند و این را که او دیگر نمی تواند  
پشت نقاب دیوانه پنهان شود طرح کنم.  
می گویند که با هملت به دوران انسان مدرن  
وارد می شویم، به دوران وقوف به پیچیدگی  
اعمال، به دورانی که در آن جامعه جنگجویان  
در مقابل جامعه اندیشمندان قرار می گیرد. این  
وقوف به پیچیدگی اعمال می تواند به جنون  
افراد بینجامد.» بر پایه این تحلیل ها، اوستر مایر  
هملتی خشن، رادیکال و متاثر کننده عرضه  
می کند که با قهرمان رمانتیک فاصله بسیار  
دارد: نمایشی برای روزگار معاصر که نمونه ای  
شگفت و نفس گیر است از کار اوستر مایر.



این جا افتادن کار در طول تمرین‌ها است که به اندیشیدن به ریتم کلی رهنمون می‌شود؟

همیشه. همچنین در طی تمرین‌های نهایی با بازیگران لحظه‌ای می‌رسد که یک جلسه دیالوگ گویی (Durchsprechen) برگزار می‌کنم که در آن همه دور یک میز متن را می‌خوانند و من توصیه‌هایی در مورد سرعت و ریتم می‌کنم. همچنین برای افزایش تمرکز بازیگران یک بازی ترتیب می‌دهیم. مثلاً قرار گرفتن در یک دایره و پرتاب کردن میله‌های چوبی در حالی که در حال بیان سریع متن هستند. این یک تمرین و آماده‌سازی رادیکال است، مانند آن‌چه نوازنده‌ها انجام می‌دهند و به تسلط کامل آن‌ها بر گام‌ها، آکوردها، توالی، ضرب‌ها و... منجر می‌شود. بازیگران باید صد درصد از خودشان و متن مطمئن باشند. آن‌ها باید یک احساس امنیت مطلق داشته باشند، چیزی که بعداً به آن‌ها امکان می‌دهد آزادی بیشتری در بازی داشته باشند. تنها در این صورت است که می‌توانند خود را کاملاً وقف بازی کنند.

برخی از کارگردانان از این اندیشه دفاع می‌کنند که پیش از همه چیز این متن است که باید شنیده شود. شما امروز راجع به این رویکرد «متن محور» چه فکری می‌کنید؟ آیا کارگردانی برای شما شنواندن متن به مخاطب است؟

تئاتر متن نیست. متن تنها بخشی از تئاتر است. تئاتر حرکت، بازیگر، داستان یک نمایش نامه، ساخت یک نمایش نامه، تقابل شخصیت‌ها، شیوه‌ای که یک شخصیت در طول یک نمایش شکل می‌گیرد، عمق روانی او، زندگی درونی او و... است. تئاتر همچنین دکور، نور، لباس‌ها، موسیقی، ویدئو، سالن نمایش و همه تماشاگران است. تئاتر همه این‌ها با هم است. اما برای من، تئاتر، به‌ویژه پیش از هر چیز، در بازیگر معنا پیدا می‌کند، چون برای من بازیگری که خیلی خوب بلد است متن را بیان کند اما موفق نمی‌شود چیزی از زندگی درونی شخصیت ارائه بدهد و چیزی از ابعاد انسانی و پیچیدگی‌اش را نشان بدهد در حاشیه تئاتر می‌ایستد. می‌توان بازیگری را تصور کرد که طرز بیانش درک‌نشده است؛ سخنوری اساسی نیست، اما بازیگر است. برای من، بازیگر کسی نیست که متن را بازگو می‌کند، آن‌چه مهم است این است که او جهان شخصیت را با ما به اشتراک بگذارد.

با این حال، شما در آلمان، در مقایسه با کارگردانان جوان، هنرمندی شناخته می‌شوید که احترام زیادی به متن می‌گذارد...

من به متن احترام می‌گذارم، اما هدفم شنیده شدن ادبیات نیست. اجرا متن خوانی عمومی نیست، بلکه تجربه‌ای است که در جریان آن تماشاگر باید پس از دو ساعت نمایش احساس کند با موجوداتی انسانی، با دوستان، یا با کسانی که پیش از این نمی‌شناخته، ملاقات کرده است. هدف من برجسته کردن ادبیات نیست، بلکه تلاش برای درک انسان‌هاست.

کارگردانی کردن وام گرفتن از خود و از خود سرمایه گذاشتن است؟

قطعاً. کارگردانی به معنای به اشتراک گذاشتن تجربه‌های شخصی هم است. من می‌خواهم تصویری از آن‌چه زندگی می‌کنم، از آن‌چه در اطرافم مشاهده می‌کنم، به دست بدهم. و برای دستیابی به این منظور است که متونی را برای بر صحنه آوردن انتخاب می‌کنم.

ریتمی که در پی آن هستید اغلب بر روی ناهم‌زمانی‌ها و کنترپوان‌هایی ساخته می‌شود که در ضمن تأثیری شبیه بورلسک ایجاد می‌کنند.

فکر می‌کنم در جست‌وجوی آن پویایی هستم که توانایی آوردن طنز و ابزورد را - مانند سینمای برداردن مارکس - داشته باشد. این جنبه از رویکردم در

صحنه با تفکر آرتو ارتباط زیادی دارد. در شاپینگ‌اند... قتلی که در انتهای نمایش نامه ده دقیقه‌ای طول می‌کشد به ایده‌های من در مورد تفکرات آرتو پیوند می‌خورد، به ویژه این اصل او که بر طبق آن همه باید اعتراف کنیم یک بی‌نظمی بر زندگی‌ها مان حاکم است.

این ظهور آشفتنگی را در ویران‌شده‌ها می‌یابیم، آن‌جا که وضعیت از بخش اولی که بیشتر رئالیستی است به بخش دوم سوررئالیستی تغییر می‌کند. به عبارت دیگر، از یک اتاق هتل کاملاً معمولی به یک دید آخال‌زمانی.

برای من کارگردانی فی‌نفسه به واقعیت محدود نمی‌شود. کارگردانی عملی است برای کاوش و به همین دلیل از واقع‌گرایی فراتر می‌رود. بر پشت به درستی رئالیسم را با اشاره به عکسی از کارخانه کرویپ زیر سؤال می‌برد. به گفته او آن عکس هیچ چیزی در مورد واقعیت کاری که در آن جریان داشت تعریف نمی‌کرد. اما واقع‌گرایی یعنی نشان دادن واقعیت درون کارخانه و نه صرفاً عکسی از نمای خارجی آن. من می‌زانسن می‌دهم، برای این که دقیقاً آن چیزی که پشت صورت ظاهر پنهان شده آشکار شود. همچنین می‌خواهم از درون حرف بزنم. بخش نخست ویران‌شده‌ها ظاهر جامعه امروز ما را که پیشاپیش بسیار مایوس‌کننده و بی‌رحم است نشان می‌دهد. اما در بخش دوم چشم‌انداز درونی زندگی روزمره‌مان را می‌بینیم؛ این واقعیت درونی و نکبت‌بار جوامع ماست. زبان صحنه‌ای اجازه رسیدن به این واقعیت بیان‌نشده را می‌دهد.

این وجه کنترپوانی در تئاتر شما باز در نهایت بر روی یک افکت واقع‌گرایی اعمال می‌شود...

یک جنبه از «افکت واقع‌گرایی» در کار من وجود دارد. در سال‌های اخیر، پژوهش‌هایم را در این جهت متمرکز کرده‌ام و فکر می‌کنم هنوز ده‌سالی برای کاوش در واقعیت نیاز دارم. می‌توانم بگویم که واقعیت برایم جذاب است و می‌خواهم در تئاتر آن‌چه را واقعیت در زندگی برای دیدن در اختیارم قرار می‌دهد نشان بدهم. اما همیشه در رویکرد صحنه‌ای‌ام لحظه‌ای وجود دارد که آن‌جا سعی می‌کنم بر واقعیت غلبه کنم، آن را پشت سر بگذارم و بازی‌های واقع‌گرایانه را با چرخش به سمت چیزی که به رؤیا و کابوس نزدیک‌تر است تغییر بدهم، به چیزی که به زندگی درونی نزدیک‌تر است. چیزی که برای من جالب است این است که چگونه یک شخصیت یک وضعیت را از منظر درون زندگی می‌کند. در زندگی عادی، مثلاً وقتی مرگ از بیخ گوش‌مان رد می‌شود، ما دیگر واقعیت‌ها را به همان شیوه درک نمی‌کنیم. دیگر زمان با آهنگ دیگری می‌گذرد. تصور می‌کنیم که واقعیت تغییر می‌کند. من تلاش می‌کنم در کارگردانی این نکته را که چگونه برخی شخصیت‌ها موقعیت‌ها را از زندگی می‌کنند بازگو کنم. به عبارت دیگر، در پی آنم که با نور، موسیقی، سرعت، شدت و... یک نگاه به درون شخصیت بیندازم.

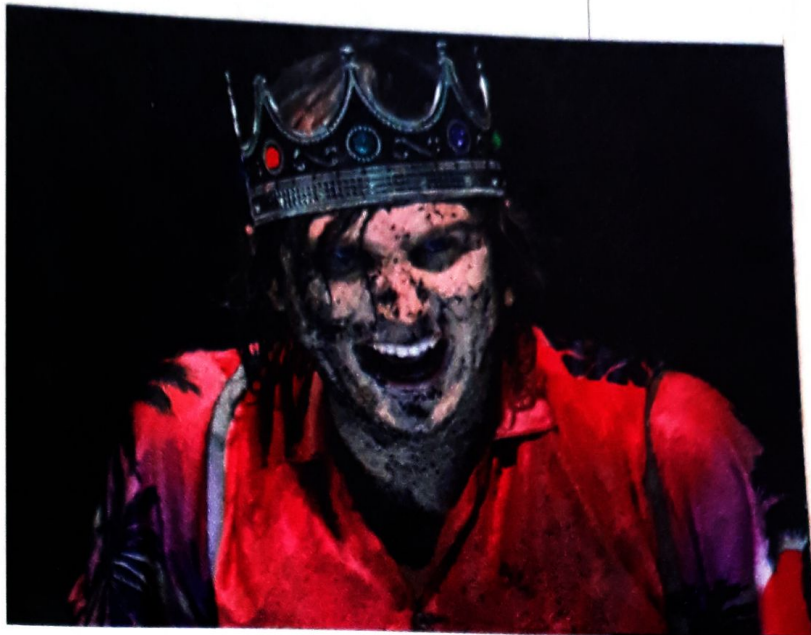
از دید شما، فناوری‌های جدید، به‌ویژه نمایش‌های ویدئو محور، وسیله‌ای برای ترجمان این تحریف واقعیت هستند؟

برای من این اتفاق اول با بازیگر می‌افتد. اوست که این چشم‌انداز درونی شخصیت را ارائه کند. من از فناوری‌های جدید زیاد استفاده نمی‌کنم؛ رفتن به سمت آن‌ها باید دلیل واقعی داشته باشد. من به کار با تکنولوژی‌های مدرن علاقه‌ای ندارم و فکر می‌کنم تمرکز بر قدرت خود تئاتر بهتر است: تمرکز بر بازیگر و انرژی حضور صحنه‌ای او.

شما کار خود را پیرامون شخصیت و تاریخ بنا می‌کنید و بنابراین به آن جریان پست‌دراماتیک سال‌های ۱۹۸۰-۱۹۹۰ پشت کردید، به آن شکل از



همه پیشنهادهای من بسیار عملی و ساده‌اند: برو آن‌جا، لیوان را بردار، بنشین، به پنجره نگاه کن، برگرد، دستت را بده، هم‌بازی ات را لمس کن، برگرد، در را باز کن، برگرد، بدو، حالا آرام دستت را بلند کن



تئاتر که برای بنا کردن خود پیش از هر چیز به نفع تصاویر و موقعیت‌ها عمل دراماتیک را طرد کرد، آن تئاتری که از زیباشناسی رویداد دفاع می‌کند و به پرفورمنس نزدیک می‌شود...

من تزهانس تیس لمان (۱۷) را می‌دانم، ولی فکر می‌کنم که امروزه نظریه تئاتر پست‌دراماتیک منسوخ شده است، به این دلیل که درگیری‌ها در جوامع معاصر از نو چنان شدت گرفته‌اند که درام با قدرت به زندگی بازگشته و تئاتر باید به انعکاس آن بپردازد. تئاتر پست‌دراماتیک به دوره انحطاط و افتخار شده‌ای مربوط می‌شود که امروز سپری شده است. در اوایل سال‌های ۱۹۹۰ من به عنوان تماشاگر دیگر تحمل و قاحت این تئاتر را، که به عنوان نمونه در فولکس‌بونه اجرا می‌شد و نقدها آن را «ساختار شکنانه» تعریف می‌کردند، نداشتم، تئاتری که معتقد بود «روایت‌های کلان» دیگر چیزی برای گفتن ندارند. بنابراین، یک نسل کامل از دراماتورژهای جوان که شامل من هم می‌شد شروع کرد به نپذیرفتن این نیهیلیسم تئاتری. این گروه در گیز بودن با صحنه به عنوان فضایی برای پرفورمنس یا چیدمان تجسمی را که در آن بازیگر حذف می‌شود کنار گذاشت تا برعکس، بازیگر و تاریخ را در مرکز گفتار صحنه‌ای قرار دهد، بدون آن که به آکادمیسیم رو کند.

#### چه توصیفی از تئاتری که می‌پسندید دارید؟

من کارگردان‌هایی را می‌پسندم که عمل صحنه‌ای آن‌ها با من بسیار متفاوت است و دارای یک نیروی هنری ویژه‌ای هستند و جهان خاص خودشان را دارند. کارگردانان مورد علاقه‌ام کسانی هستند که شور و شوقی واقعی برای پژوهش دارند و تمایلی واقعی برای یافتن یک زبان تئاتری که مخصوص خودشان باشد. من نیاز دارم احساس کنم کارگردان میل مبرمی دارد که چیزی تعریف کند. بی‌شک این همان چیزی است که من به خصوص نزد لوک پرسوول که جهان‌ش بسیار از من سیاه‌تر است و مدت‌هاست از رئالیسم صحنه‌ای برای گسترش شاعرانگی صحنه خاص خودش عبور کرده تحسین می‌کنم.

#### مدرسه نگاه

به نظر تان کارگردانی ژستی است قابل انتقال یا مهارتی است قابل آموزش؟

من استاد مدرسه‌ارنست بوش هستم و چند سالی است آن‌جا کارگردانی تدریس می‌کنم. اولش سرخوش بودم، ولی امروز احساس می‌کنم این نوع

آموزش بی‌خطر نیست، به ویژه این خطر وجود دارد که هاله هنری‌مان را از دست بدهیم. اگر پیش از حد تدریس کنیم، تحلیل می‌رویم و رفت‌ورفته جوهرمان را از دست می‌دهیم. نمی‌توان هنر را بدون حذف چیزی «هاله‌گون» از آن توضیح داد، و اجازه داد دانشجویان باور کنند این موضوع آموزش تعدادی شکر است. بنابراین باید انتخاب کرد و من گذاشتن دویا سه دوره در سال را انتخاب کردم.

#### آیا تدریس گاهی بر کارتان تأثیر می‌گذارد؟

البته. تجربیاتی که با شاگردانم در میان می‌گذارم تفکر خودم را هم تغذیه می‌کنند. اما ارتباطشان مستقیم نیست. برای مثال، دوره‌ای را به خاطر می‌آورم که راجع به یکی از فیلم‌های فاسبندر، *ازواج ماریا براون*، برگزار کردم. با دانشجویان راه‌های مختلفی را بررسی کردیم که میتوان فیلم فاسبندر را به اجرا روی صحنه ترجمه کرد. اما تها پس از پایان دوره بود که فهمیدم چگونه می‌توان این کار را انجام داد، و تازه این هم راهی نبود که در طول جلسات کارآموده باشیم. «انتقال دادن» به چالش کشیدن خود هم هست.

#### شما به هنر کارگردانی به عنوان دانشی که می‌توان کسب کرد نگاه نمی‌کنید؟

برای من به صحنه آوردن پیش از هر چیز مسئله نگاه است. مشکلاتی که کارآموزان کارگردانی با آن‌ها مواجه می‌شوند معمولاً به مسئله نگاه مربوط است. برای مشاهده بازیگر در حین کار باید نگاه بی‌طرف و حتی «سرد»ی داشت، چون کارگردان باید به احساسات خود و ایده‌هایی که قصد نمایش آن‌ها را بر صحنه دارد اعتماد نکند. در عین حال - و شاید همه مشکل همین‌جا باشد - باید برعکس نگاه «گرمی» به کار بازیگران داشت، به این معنا که باید به آن‌ها نیرو داد، اعتماد به نفس داد. بازیگران هم آفرینشگرند، هنرمندانی که به نوبه خود خلق می‌کنند. آن‌ها فقط اجراکننده نیستند، خالقانی‌اند که شخصیت‌ها و لحظات تئاتری را ابداع می‌کنند. اکثر کارگردانان جوانی که کار خود را آغاز می‌کنند درک نمی‌کنند نیروی خلاق واقعی نیروی بازیگر است، نه قدرت اندیشه‌ها یا کیفیت رویکردی که کارگردان برمی‌گزیند. کارگردان، قبل از هر چیز، کسی است که استعداد آن را دارد که موجب شوک‌فا شدن نیروی خلاق بازیگر شود. برای این منظور، باید نگاه گرم و بامحبتی به کار او، و نگاه سردی به موقعیت صحنه و فضا، داشته باشد.

بنابراین، آموزش کارگردانی پیش از هر چیز نوعی مدرسه نگاه است. آموختن شیوه کارگردانی، در وهله اول، یعنی آموختن تماشای صحنه، بدون این که اجازه دهیم اشتیاق دیدن آن‌چه می‌خواهیم به صحنه بیاوریم فریب‌مان بدهد.

برای اینکه به دام نیفتیم و باور نکنیم که چیزی خارق‌العاده می‌بینیم، آن‌هم وقتی آن‌چه می‌بینیم فقط همان چیزی است که می‌خواهیم ببینیم و نه چیزی که واقعاً هست، باید در سالن بودن و مثل یک تماشاگر عادی نگاه کردن را تمرین کرد. این تمرینی است که با شاگردانم انجام می‌دهم؛ همه با هم صحنه‌ی نمایشی را که آن‌ها آماده کرده‌اند می‌بینیم. بعد، از آن‌ها می‌خواهم نه اهداف میزانسن‌شان، بلکه با حداکثر دقت همان‌را که دیده‌اند توصیف کنند و خودشان از آن نتیجه‌گیری کنند.

#### چه راه‌هایی برای رسیدن به این بی‌طرفی، به این فاصله، وجود دارد؟

باید بی‌اعتماد بودن به چیزی را که دیده می‌شود آموخت. نباید بیش از حد به ایده‌های خود علاقه‌مند بود و نباید از آن‌چه به نظر فکر بکر می‌آید بیش از حد رضایت داشت. در مورد خودم، بزرگ‌ترین نیرویی که با آن کار می‌کنم، نیرویی که شاید منشأ رویکردم را توضیح بدهد و امروزه برایم مثل یک برگ برنده است، این است که من خیلی در تئاتر حوصله‌ام سررفته و

اغلب از آن چه دیده‌ام متفکر بوده‌ام، بنابراین، همیشه سعی می‌کنم از کسبل کردن تماشاگر دوری کنم و دلم می‌خواهد چنین احساسی در مورد تئاتر من نداشته باشند، می‌خواهم تماشاگر مدام در تنش باشد.

❖ در کار با دانشجویان تان آدابی دارید؟

من اصولاً از کار روی موقعیت‌های پایه‌ای شروع می‌کنم که یک صحنه را آغاز میکنند. کارگردان‌های جوان و تازه‌کار علاقه دارند بیش از حد به جزئیات بچسبند، به بعضی جواب‌ها آویزان شوند، به بعضی جمله‌های نمایش نامه... نمی‌توانند آن موقعیت پایه‌ای را جفت‌و‌جور کنند که به دنبالش بازیگر بتواند شروع به بازی کند. اگر موقعیت پایه را مشخص کنیم، و اگر درگیری صحنه را تشخیص دهیم، همه چیز ساده‌تر می‌شود. و البته لازم است که این موقعیت اولیه بسیار قوی باشد، بسیار دراماتیک و حتی نمایشی، برای این که بازیگران فوراً چیزی برای بازی کردن داشته باشند.

❖ چطور می‌توان یک موقعیت «بسیار دراماتیک» را تشخیص داد؟

هر شخصیت باید بتواند آن چه او را به حرکت وامی‌دارد پیدا کند، باید بتواند آن چه را می‌خواهد شناسایی کند. زمانی که موقعیتی با دقت تجزیه و تحلیل شد، می‌گذارم بازیگرها بازی کنند، یک یا سه یا پنج دقیقه، و از شاگردان می‌خواهم آن چه را دیده‌اند با دقت بسیار، و با اجتناب از هر تفسیری، توصیف کنند. من می‌خواهم آن‌ها اساساً توصیفی باقی بمانند. رمان نویسان بزرگ، نقاشان و مجسمه‌سازان همیشه نگاه را آموزش می‌دهند. انوره دو بالزاک یا ویکتور هوگو واقعیت را بدون تفسیر آن توصیف کرده‌اند و من در این سنت واقع‌گرا جای می‌گیرم. آموختن کارگردانی آموختن نگاه کردن و مشاهده کردن است، و اگر در مشاهده دقیق و موشکاف نباشیم، بازیگر خیلی زود متوجه می‌شود چه چیزی را باید تغییر داد. آن‌ها به یک آینه عینی نیاز دارند، نه انتقادی یا تفسیری.

❖ آیا ضرورت انتخاب کردن وجود ندارد؟

چرا، ولی این را سخت می‌شود انتقال داد. شخصاً نمی‌دانم چطور عمل می‌کند، اما همیشه این حس را دارم که انتخاب‌هایم خود را تحمیل می‌کنند. بین چند امکان تردید نمی‌کنم، مطمئنم راه همان است که باید رفت. فکر می‌کنم بخش خلاق کار کارگردان همین جاست، و این دقیقاً همان چیزی است که نمی‌شود درسش داد و به استعداد مربوط است.

صنعتگر صحنه

❖ به نظر شما هر میزانشن یک تألیف است؟ بعضی از کارگردانان می‌خواهند حقوق آن‌ها به عنوان مؤلف به رسمیت شناخته شود... فکر می‌کنم این مسئله در درجه اول یک مسئله اقتصادی است. من اگر برای نورا از حقوق مؤلف برخوردار می‌شدم، حالا میلیونر بودم. مادر سراسر جهان در پیش از چهل شهر نمایش دادیم، و من گاهی از خودم می‌پرسم این نمایش که یک اقتباس بسیار آزاد از نمایش نامه است، با پایانی که کاملاً بازنویسی شده، نمی‌توانست از قانون حقوق مؤلف برخوردار شود؟ اما این جنبه مالی واقعاً مورد علاقه من نیست. برای من نه میزانشن، بلکه ایده کلی نمایش است که به حق مؤلف مربوط می‌شود. برخی از کارگردان‌ها حتی در ایده کلی نمایشی که برای به صحنه آوردن انتخاب می‌کنند مؤلف‌اند: مثلاً کریستف مارتال (۸). من به سهم خودم بیشتر میزانشن‌هایم پیش از هر چیز اجراهای صنعتگرانه و هنوز هم تجربی هستند.

❖ برای شما کارگردانی هنر است یا صنعتگری؟

هر دو. در حال حاضر من هنوز در دوره صنعتگری هستم، در دوره کار با دست. بی‌شک، هنوز ده ساله مانده تا به مهارتی که می‌خواهم



برسم. هنوز خیلی کار دارم تا بتوانم واقعیت را درست مشاهده کنم، و مدام برای مشاهده کردن، توصیف کردن و بازگو کردن آن چه می‌بینم تمرین می‌کنم. هنوز تا تجربه کردن تمام امکاناتی که زبان صحنه در اختیارم می‌گذارد بسیار فاصله دارم. قطعاً زمانی می‌رسد که رویکردم به صحنه کمتر صنعتگرانه خواهد بود. اما امروز بیشتر دلبسته دست و پنجه نرم کردن با پرسش‌هایی‌ام که واقع‌گرایی یا رئالیسم طرح می‌کنند، و هنوز چیزهای زیادی هست که باید بفهمم و یاد بگیرم. هنوز خیلی مانده تا این حوزه را کاملاً بررسی کرده باشم. شاید در چند سال آینده کمتر واقع‌گرا باشم، کمتر صنعتگر (آرتیسانال)، اما امروز مسیر روشن است: برای من میزانشن یک کار تحقیقی عینی است، چون کیش نابعه آلمانی را دوست ندارم، و این چیزی جز افسانه نیست. من بیشتر به سنت اروپای شرقی تعلق دارم، سنت کار و ژرف اندیشی. برای رسیدن به هنر باید بسیار کار کرد، کار و کار.

یادداشت‌ها

1. Gerhard Jörder, Ostermeier backstage, trad. Laurent Muhleisen, Paris, Ed. Arche, 2015.

۲. بازیگر و کارگردان تئاتر، متولد ۱۹۳۸ در براندنبورگ. کارگه از سال ۱۹۶۰ با ماتیس لانگف گروه دونفره معروفی تشکیل دادند و در ابتدا در برلین آنسامبل و بعد در فولکس بونه با هم نمایش‌های زیادی بر صحنه آوردند.

۳. نقاش، رمان‌نویس و یکی از چهره‌های برجسته کارگردانی آلمان در دهه هشتاد میلادی.

۴. گنادی باگدانف، که خود زیر نظر نیکولای کوستوف - یکی از بازیگران گروه میرهولد - تعلیم دیده بود، از سال ۱۹۹۰ با برپایی دوره‌های آموزشی در مراکزی در برلین، از جمله در مدرسه ارنست - بوش، در کشف دوباره بیومکانیک در غرب سهیم بوده است.

۵. اقتباس آلمانی عروسکخانه را اوستر مایر در تئاتر شایونه برلین با نام نورا به صحنه برد، عنوانی که نخستین بار میرهولد آن را به کار برده بود.

۶. اصطلاحی میرهولدی که به دوره کانستراکتیویسم در کار او اشاره دارد.

۷. یکی از نظریه پردازان تئاتر پست دراماتیک. ترجمه فارسی کتاب تئاتر پست دراماتیک او از سوی انتشارات قطره منتشر شده است.

۸. متولد ۱۹۵۱، کارگردان سوئیسی تئاتر و اپرا



دشمن مردم  
ایسن  
عکس: آرنود کلمر