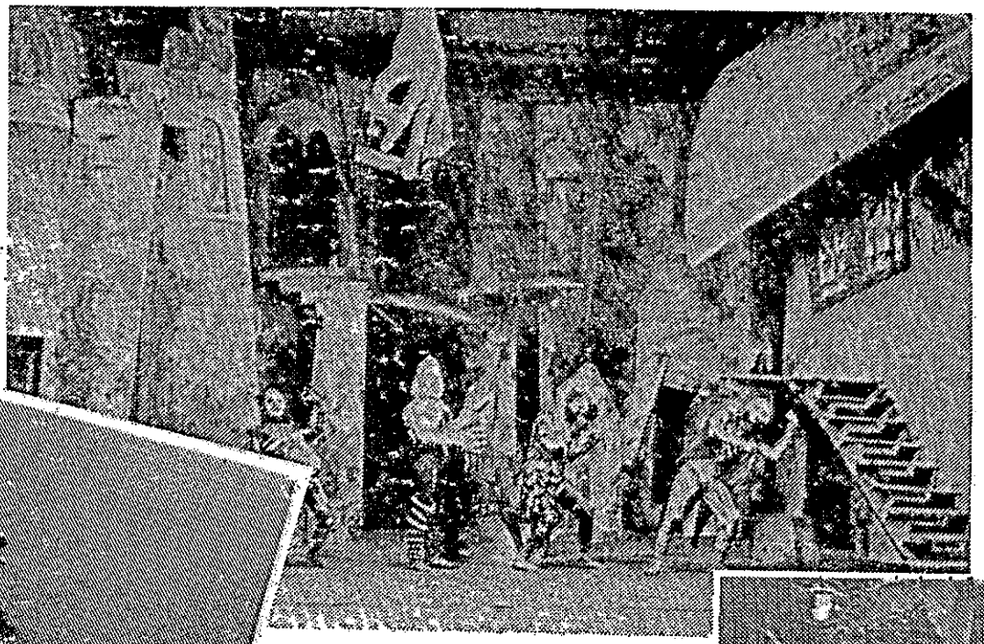

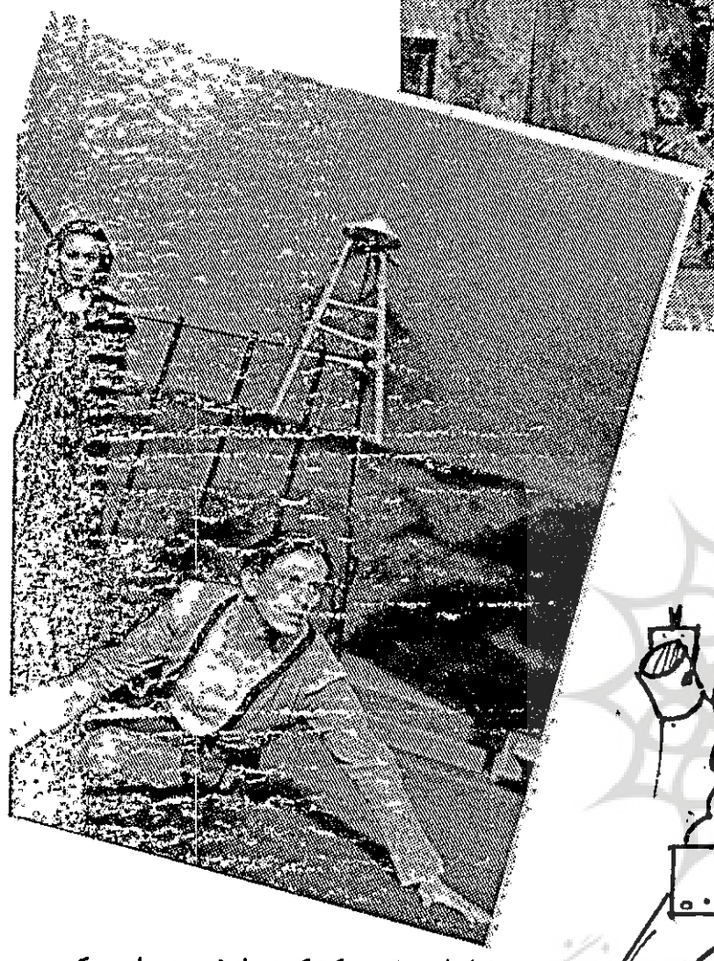

هنر نوین صحنه

● آرتور سیمونز

● ترجمهٔ یدالله آقاعباسی

به نظر من آقای گوردون گریک با تجربه‌های خارق‌العاده‌اش نوعی هنر نوین صحنه را ارائه کرده است. هنری که واقع‌گرا نیست ولی منطبق بر قراردادهاست. هنری که تقلیدی نیست ولی سمبولیک است. در صحنه‌پردازی آقای گریک عنصری هست که غیرقابل محاسبه است. عنصری خود به خودی که به تمهید نمی‌توان آن را به وجود آورد؛ اما در آنچه که غیرقابل محاسبه باشد، احتمالاً الهام و تصادف هر یک به نسبتی دست‌اندرکارند. آنچه در نهایت به عنوان پرسش اساسی باقی می‌ماند این است که در تئاتر آقای گریک چه قدر الهام و چه اندازه تصادف نقش دارد؟

آنچه مسلم است این است که آقای گریک در استفاده از خط و اثرات بدیع آن ید طولائی دارد. خط او کاملاً منحصر به فرد است. او اشکال چهارگوش و خطوط راست رابه کار می‌گیرد و به ندرت از خطوط منحنی استفاده می‌کند. صحنه را با پارچه به شکل یک چهارگوش درمی‌آورد. این پارچه‌ها را با خطوط عمودی از هم جدا می‌کند و با هدایت چشم به ارتفاعی شگرف، توجه را کاملاً به صحنه معطوف می‌کند. طرحها و ساختمانهای صحنه‌اش را چهارگوش می‌سازد. افرادش را در چهارگوشهای نامنظم شکل می‌دهد و آنها را وامی‌دارد تا در خطوط مستقیم حرکت کنند و از خود دو بازوی یک پرگار بسازند. روی لباسها، اشکال چهارگوش طرح می‌کند و از بازوها روبانهائی می‌آویزد که به زمین می‌رسند و وقتی بازیکنان دستهایشان را به زاویهٔ قائمه نگه می‌دارند، تقریباً از بدنشان یک چهارگوش ساخته می‌شود. حرکاتی را ترجیح می‌دهد که در آنها از منحنی استفاده نشده باشد، بازوهائی که راست به بالا، جلو و یا دو طرف گرفته می‌شود. زانو زدن را دوست دارد، که در آن بدن زاویهٔ تیزی بخود می‌گیرد. دوست دارد بازیگران در حالی که دستهایشان را از راست به طرف بالا گرفته‌اند، ناگهان بجهند و سرپا بایستند. بازیگران را روی صحنه با تیرکها و روبانها به هم ارتباط می‌دهد. مثل تیرکها و یا درختهائی که آنها را آذین بسته، دورشان می‌رقصند. هر نفر یا خطی به مرکز وصل شده، مثل پره‌های یک چرخ. حتی وقتی که مثل همین مورد ـ طرح به شکل یک دایره درمی‌آید این دایره از تعدادی خط راست ساخته شده است. این نحوهٔ دقیق به کارگیری خطوط به کار عمق و وقاری می‌بخشد که در غیر اینصورت رویائی به نظر می‌رسید.

آقای گریک هنگامی که می‌تواند با بازیگرانش روی بازی بچه‌ها نمایش بسازد (مثل کاری که در «نمایش عشق» کرده بود) از خوشحالی در پوست نمی‌گنجد. هنگامی که او کاملاً سر خود عمل می‌کند، و به هیچ نوع واقعیتی متکی نیست، حقیقتاً مثل یک بچه دست به ابداع

می‌زند و قصه جن و پری‌اش راست به نظر می‌رسد چراکه در بند منطق بزرگترها نیست. به این ترتیب طرح جاندار او مثل خیالی است مهار شده، که اشکالی چنهارگوش از پراکندگی و گیسختگی آن جلوگیری می‌کنند و بی‌قرار آن را دربر گرفته‌اند.

علاوه بر این، از امکاناتی استفاده می‌کند که به سادگی قابل تهیه است. بیشتر لباسهای «نمایش عشق» را از گونی بریده و با جوالدوز دوخته بودند. در پرتو ترفندهای نوری می‌توانستی آنها را در خیال هر طور که می‌خواهی ببینی. لباس گدایان نمایش، از لباس شاهان و ملکه‌ها برازنده‌تر نبود. همگی سنگین و چشم‌نواز بودند.

هدف صحنه‌پردازی نوین این است که واقعیت اشیاء را چنان بعدی ببخشد که تماشاگر تصور کند به یک اتاق یا چمن یا کوهستان واقعی می‌نگرد. ما، در این گونه تحریف ناشیانه واقعیت ید طولائی پیدا کرده‌ایم. نقاشان صحنهٔ ما می‌توانند هر چیزی را مو به مو به تصویر بکشند ولی آنچه نمی‌توانند بما بدهند، آن حسی است که نمایشنامه‌نویس چنانچه هنرمند باشد، می‌خواهد به وسیلهٔ صحنه‌اش به ما القا کند. همین تقلید صرف باعث می‌شود که اندیشه از پذیرش آن ناتوان شود یعنی چشم تماشاگر از دیدن جنگلی که روی تپه، نقاشی شده و مثل آب واقعی است و حتی از آب واقعی که روی صحنه مورد استفاده قرار می‌گیرد زده می‌شود. هدف آقای گریک این است که ما را به فراسوی واقعیت ببرد. او به جای نمونهٔ واقعی اشیاء،

○ هدف آقای گریک این است که ما را به فراسوی واقعیت ببرد

○ تئاتر از سه ضرورت مطلق صحنه آفریده می‌شود: عمل، صحنه‌آرایی و صدا

نماد آنها را یعنی چیزی که نمایانگر اثر شیئی بر ذهن اوست، می‌گذارد. همان‌طور که در هنر قراردادی هنرمند ساختمان کلی را جزء جزء می‌کند تا از طریق تغییر و تبدیل در روند منظم ذهن، تصویری ذهنی از آن بسازد (مثل بازآفرینی یا ایجاد موجودیتی نو) در این قرارداد جدید صحنه نیز یک تکه پارچهٔ معمولی که نور روی آن تنظیم شده می‌تواند نشاندهندهٔ فضا یا افق باشد. می‌تواند دیوار ضخیم خیمه یا آسمانی ابرآگین را مسجم کند. چشم در میان این خطوط و سطوح خشن و دقیق و در عین حال اسرارآمیز رها می‌شود. ذهن به راحتی آنها را درمی‌یابد و می‌پذیرد. به همان سادگی که می‌پذیرد در یک نمایش منظوم آدمها بیشتر به نظم سخن بگویند تا به نثر.

البته توفیق در این قسم هنر بستگی به آن دارد که از نظر حسی کامل و گویا باشد. با همه این‌ها شاید آقای گریک بیش از این که نشان دهد با امکانات موجود چه کار می‌توان کرد کار دیگری نکرده باشد.

به طور مثال ایراد آشکاری که بر اجرای او از «آسیس و گالاتی» گرفته می‌شود، این است که یک نمایش چوپانی کار کرده ولی در اجرای او از ویژگیهای نمایشی چوپانی خبری نیست و این ایراد از برخی لحاظ وارد است. با اینهمه در لحظاتی از نمایش (به خصوص در پایان پردهٔ اول) به طور کامل توفیق آنرا یافته که حس «چوپانی» را به رسم خودش القاء کند. در اینجا چادری برپا شده است که دیواره‌های چهارگوش دارد. در طراحی دقیق صحنه اثری از چمن یا آسمان به چشم نمی‌خورد و با این حال پری پیکران با لباسهای بلند و روبانهای بلند و لبهای پرخنده بر زمین غنوده‌اند و کودکان که کلاههای کوچک جدید حصیری قهوه‌ای رنگ بر سر دارند، به طرف هم گلهای سرخ کاغذی پرتاب می‌کنند بادکنکهای رنگی که می‌توان با سکهٔ ناچیزی آنها را در بازار خرید، به هوا رها می‌شوند و با صعودشان نظر انسان رابه آسمانی می‌کشانند که گوئی در آن نسیم سر در پی ابرها گذاشته و بدین‌گونه است که احساس واقعی حضور در یک چمنزار دلگشای روستائی به انسان دست می‌دهد. شادی حضور در روستا، بهار و هوای آزاد وجودش را می‌آکند، بی‌آنکه پشت صحنه آبی باشد که آن را قطره قطره توی تغاری بریزند، یا چک‌چک آب بر سنگها را القاء کند، یا بافه‌های گندم و جوئی که آنها را جلو درختها نقاشی شده کار بگذارند، یا تصویر آسمان درخشان را روی لتهٔ گونی تقلید کرده باشند؛ با این همه کاری می‌کند که انسان همهٔ اینها را حس کند. تخیل در اینجا به کار گرفته می‌شود. سرنخی به دست داده می‌شود که حس زیبائی و شعف را برمی‌انگیزد و مطمئن باشید که این حس و آن تخیل‌بافی کار را خیلی بهتر و مؤثرتر به انجام میرسانند. خیلی بیشتر از آنچه که آگاهانه و با تقلید از ظواهر طبیعت می‌توان این کار را کرد.

یک بار دیگر بعضی از صحنه‌پردازی‌های او را که تاکنون نتوانسته‌ایم آنها را درک کنیم، درنظر بیاورید: دکور نمایش «الکترای» هوفمان ستال، تاجر و نیزی، هاملت و همینطور «نمایش لندن»، همه جا تخیل صحنه‌ای لطیف و سرکشی ساختمانهای سایه روشنی را تجسم بخشیده که گوئی از حس خطری ناشناخته یا آوای موسیقی غریبی به پا خاسته‌اند و زیر و بم طرحشان به آهنگی موزون می‌مانند.

همگی آنها باوقار، دست نیافتنی و عظیم‌اند، حسی از رمز و راز، حسی حقیقی که در خطوط رنگهای تیره آنها موج می‌زند. در این چهار دیواری عادی از لطافتی که تقریباً دست نیافتنی است و نشاندهندهٔ امکانات تازهٔ هنر نمایش است. و در عین حال افقهای جدیدی در برابر چشم نمایشنامه‌نویس می‌گشاید. چیزی که اصلاً امیدی بدان نبود.

به طور مثال «نمایش لندن» را درنظر بگیرید. صحنه‌پردازی این نمایش هم «پیرانسی» است و هم متعلق به لندن امروز و این طرحی است که نه فقط بر روی کاغذ، بلکه بنا شده بر ابعاد صحنه. چوب بستهائی عظیم که از میان ویرانه‌ها برخاسته و تا مرزهای فرو ریختن بالا رفته. اشکال لرزان و جنون‌آمیز آنها گوئی در آسمان سر در آغوش یکدیگرنهاده‌اند. هر از چندی موجود خستهٔ کوچک اندامی با بردباری غیرقابل درکی از آنها بالا می‌رود. در یکی از طرحهای صحنه هاملت، با اتاقی در قصر الزینور روبرو هستیم که افیلیا در حالیکه آواز جنون‌آمیزش را می‌خواند، وارد آن می‌شود و اتاق که باریک و بلند، بسیار آرام و عجیب، شبح‌زده و مناسب زیبائی و جنون است او را به کام خویش می‌کشد. اتاق دیگری هست که در و پنجره‌های بلند دارد و ستونهای نور شدید بر کف آن می‌تابد و اتاقی دیگر با سایه‌های پرمعنای دو شبح مرموز. احتمالاً این همان فضائی است که نمایش مترلینگ در پی آن است. در این جا همه چیز حرف می‌زند: دیوارها، درهای نیمه باز، پنجره‌های نیمی تاریک نیمی روشن، مردمی که در جلو در ورودی ازدحام کرده‌اند. شبح باریک و بلند زنی که در پیش زمینه ایستاده و با شور و حرارت به آنها اشاره می‌کند. رنگ نیز با خط در القای ابهامی شدید و در عین حال مطبوع هماهنگ است. خطوط همواره طولانی و مستقیم، احساسی از ارتفاع و حجم، سطوح لخت، سایه‌های باریک و پرمعنا، بخشی از چیزهائی است که آقای گریک آموخته است که با آنها تصاویر صحنه‌ای زیباتر و پرمعنی‌تری بیافریند، زیباتر و پرمعنی‌تر از آنچه که امروزه بر صحنه‌ها شاهد آنیم.

تمامی هنر صحنه‌ای آقای گریک عصیانی است علیه واقعگرائی و عناصر نامطلوبی که امروزه در اجرای نمایشنامه‌ها به چشم می‌آید، بیشتر ناشی از واقعگرائی است و اگر تا حدودی این کار را کرده بود به این دلیل بود که او نخواست برخی محدودیتهای لازم فریب صحنه‌ای را به رسمیت بشناسد و بر این اعتقاد پای فشرد که هنرمند

○ هدف صحنه‌پردازی نوین آن است که به واقعیت اشیاء چنان بُعدی ببخشد که تماشاگر تصور کند به یک اتاق یا چمن یا... کوهستانی واقعی می‌نگرد

○ تئاتر آفرینشی قابل مشاهده از زندگی است و زندگی هم مقدم بر هر چیز...

تئاتر می‌تواند به نحو موفقیت‌آمیزی با طبیعت در آفرینش منظره، نور و سایه روشن به رقابت برخیزد. واگنر علیه انبوهی از جزئیات نامربوطی اعتراض کرد که شکسپیر را در زمان او بر صحنه‌های آسمان در زیر آنها دفن کرده بودند. همان‌طور که اکنون بر صحنه‌های انگلیس این کار را می‌کنند. هیچ نقاش صحنه، تعویض کننده صحنه یا متصدی نوری هرگز نمی‌تواند ما را با ماه، چمن یا حرکت ابرها یا با آب واقعی روی صحنه فریب دهد. کار او کمک به تخیل نمایشنامه‌نویس است که آن تخیل فریبنده زیبائی که اصطلاحاً ـ آش و اساس نمایش است. البته اگر از تئاتر رومانس و تئاتر واقعگرا فراتر برویم.

اعتبار و شایستگی بی‌همتای آقای گریک این است که به صحنه‌پردازی خویش همانگونه می‌نگرد که نمایشنامه‌نویس به نمایشنامه‌اش. شعر در بیشتر اجراهای جدید شکسپیر به پردهٔ آهنین پشت صحنه برخورد می‌کند و منعکس می‌شود. صحنه‌پردازی بر اشخاص بازی محدود می‌شود. نه طبق رؤیای شکسپیر بلکه تا حد امکان واقعی با قراردادن آنها در میان اشیاء پیش پا افتاده و واقعی تاریخی، کاری که آقای گریک می‌کند ـ یا اگر بگذارند، می‌کند ـ گشودن انواع صندوقچه‌های سحرآمیز نمایشی، درهم شکستن همهٔ محدویت حقیقی و محتمل، و بالاخره گشودن میدانی کوچک است برای تخیل نمایشنامه‌نویس که او نیز شاعر است.

من هنوز نمیدانم که آقای گریک چه قابلیتهائی دارد و تاکجا می‌تواند استعدادهای سرشار طبیعی‌اش را به تبحر تبدیل کند، ولی این را هم می‌دانم که تاکنون آنقدر کار کرده که انتظار داشته باشیم بیش از این نیز پیش برود. می‌خواهم او را ببینم که صادقانه دشواریهای هنر نوین‌اش را می‌پذیرد و با آنها دست و پنجه نرم می‌کند. هنر او را با همین شکل و شمایل برای اجرای آثار مترلینگ بخصوص برای اجرای La Mort de tintgiles کفایت می‌کند. این نمایشها مکان ندارند، اینها از زیر بار واقعیت شانه خالی می‌کنند تلاششان این است که در هر لحظه‌ای اجرا «اثیری» به نظر آیند. حال و هوای محلی ندارند و این آن چیزی است که آقای گریک به آسانی می‌تواند به ماالقاء کند. ولی من دوست دارم او را ببینم که آپرایی را از واگنر بر صحنه آورده، مثلاً اپرای تریستان یا آقای آوازه‌خوان. واگنر در اجرای «بای‌روت» به سبک خودش صحنه را پرداخته است. او بهتر از هرکس در این زمینه کار کرده، بیش از اکثر صنعتگران صحنه که در این راه می‌کوشند.

او بیش از آنها به قرارداد صحنه اجازه اظهار وجود می‌دهد، ولی قرارداد او در پی آن است که تماشاچی را متقاعد می‌کند. اژدهائی که در نمایش حلقه ساخته، تا آنجا واقعی است که واگنر می‌تواند در رقابت با طبیعت که مار و سوسمار می‌سازد، جانوری خلق کند. اما کسانی

هستند که شنیدن موسیقی واگنر را در سالن موسیقی بر شنیدن آن روی صحنه با بی‌روئ ترجیح می‌دهند. مگر این که تمام هدف و نظریه واگنر غلط باشد که نتوان ارجحیت او را محفوظ داشت.

خیلی دلم می‌خواست ببینم، حداقل به عنوان یک تجربه‌گر آقای گریک از یکی از اپراهای واگنر چه چیز درمی‌آورد. ای بسا با این کار طرفداران شنیدن موسیقی واگنر در سالن کنسرت را با شیوهٔ جدید اجرایش آشتی می‌داد. در این صورت او از تصاویر زمخت آلمانی، نمادهای جذاب ذهنی ارائه می‌کرد. چراغهای جلو صحنه را از برابر انبوه آوازخوانان آلمانی برمی‌داشت و بجای آن نوری شبح‌گونه تعبیه می‌کرد که در میان باشلقها و لباسهای بلند و آویخته آنها بلغزد و به نظر من برای نخستین بار فضای موسیقی را بر صحنه جان می‌بخشید.

بنابراین من مایلم که آقای گریک هنوز هم فراتر برود. دوست دارم او را در حال کار بر یک نمایش ناب حاضر ببینم که مکانش خانهٔ مردم طبقهٔ متوسط باشد. او باید نمونه نوئی نمایش معاصر یعنی اشباح ایبسن را بر صحنه بیاورد. آن اتاق را در خانهٔ ییلاقی آقای الوینگ در ساحل خلیج نروژ مجسم کنید. دستور صحنه‌های آن را بخاطر می‌آورید؟ در پرده اول سوسوئی از چشم‌انداز خلیج که بارانی یکریز آنرا هاشور می‌زند از پنجره‌های گلخانه به داخل می‌تابد. در پردهٔ دوم همچنان مه غلیظی چشم‌انداز را در خود گرفته. در پرده سوم لامپائی روی میز زوشن است. بیرون تاریک است و از دور شعلهٔ حریقی کورسو می‌زند و همیشه وضع اتاق همان است که بود. آقای گریک با این اتاق چه کارها که نمی‌تواند انجام دهد. من که درست نمی‌دانم چه کار، ولی مطمئنم که روش او قابلیت آن را دارد که از پس همهٔ وجوه این اتاق برآید و اگر بتواند به خوبی از پس این اتاق برآید، می‌تواند به خوبی از پس زندگی معاصر که برای نمایشنامه‌نویس حائز کمال اهمیت است، برآید.

□

بیشتر مردم با نظریه شروع می‌کنند و بعد اگر ادامه دهند نظریه‌شان را به عمل درمی‌آورند. آقای گریک کار بهتری کرده است. او در حالی که ابتدا عملاً در صحنه‌های تئاتر، هنر نوین خویش را آفریده، آموزش عملی‌اش را با پرداختن کتابی از نظریهٔ خود دنبال کرده است. او در این کتاب شرح می‌دهد که چه کار کرده و نیز به انجام چه کاری امید بسته است. «هنر تئاتر» کتاب کم حجمی است و از حد یک جزوه فراتر نمی‌رود اما هر صفحهٔ آن از اندیشه‌ای نو آکنده است. تا وقتی این کتاب را نخوانده بودم مطمئن نبودم که آقای گریک تا چه اندازه «هدفمند» کار کرده و تا چه حد کارش محصول حسن تصادف است. چه با همهٔ بخشهای نظریه او موافق باشیم و چه نباشیم، هیچ بخشی نیست که او آن را از نظر دور داشته باشد. به‌طور خلاصه او در نظریهٔ خود تئاتر را به عنوان «جایی که در آن تمامی زیبائی حیات و نه تنها زیبائی ظاهری جهان بلکه زیبائی باطنی و معنای حیات می‌تواند چهره نماید،

○ هنر تئاتر نه بازیگری است و نه متن، نه دکور است و نه حرکات موزون، بلکه از همهٔ این عناصر تشکیل شده است.

تعریف می‌کند. او اگر می‌توانست از تئاتر معبدی می‌ساخت که در آن همواره آئینی را به جا می‌آوردند و زیبائی حیات را اعلان می‌کردند. معبدی که مثل پرستشگاه سایر مذاهب به همهٔ مردم تعلق داشت نه به تعدادی محدود. طبق نظر او هنر تئاتر نه «بازیگری» است و نه «متن». نه دکور است و نه حرکان موزون، بلکه این هنر مرکب است از همه عناصر متشکلهٔ این عوامل. یعنی تشکیل شده است از عمل که جوهر بازیگری است، کلمه که بنای نمایشنامه را با آن برآورده‌اند، رنگ و خط که اساس صحنه‌پردازی‌اند و ریتم که عصارهٔ رقص [حرکات موزون] است. هنر تئاتر در وهلهٔ اول به چشم می‌آید و نخستین نمایشنامه‌نویس هم از طریق «حرکت شعرگونه یعنی رقص و یا حرکت نظم‌گونه یعنی ادا و اطوار» سخن گفت.

در تئاتر نوین، نمایش دیگر نسبت متعادلی از حرکات، کلمات، رقص و منظره نیست بلکه تمامی کلام و در همان حال تمامی تصویر است. کار کارگردان ـ کارگردانی که هنرمند تئاتر به شمار می‌رود ـ این است که تئاتر را به مفهوم حقیقی آن برگرداند. او متن را از نمایشنامه‌نویس می‌گیرد و آن را آشکارا بر صحنه تفسیر می‌کند. متن را می‌خواند و از آن برداشتی دارد.

قبل از هر چیز رنگهای خاص یعنی رنگهائی را که به زعم او با حال و هوای نمایش متناسب است، برمی‌گزیند و رنگهای ناهماهنگ را کنار می‌گذارد. آنگاه طرحی می‌دهد و اشیاء بخصوصی (از جمله طناب، فواره، بالکن و تختخواب) را در آن جا می‌دهد. به طوری که شیئی برگزیده در مرکز طرح قرار می‌گیرد. بعد، تمامی وسائلی را که در نمایش ذکر شده و لازم است که به دید و به چشم آیند، بر آن می‌افزاید. سپس اشخاص بازی را یک به یک به ترتیب ورود به صحنه به طراحی‌اش اضافه می‌کند و به تدریج حرکات این اشخاص بازی و لباسهای آنها و غیره و غیره را اضافه می‌کند و در همان حال که به طرح صحنه می‌اندیشد از نظم یا نثر نمایش نیز مثل صحنه و حال و هوای آن کمک می‌گیرد.

○ گریک در نظریهٔ خود تئاتر را به عنوان «جایی که در آن تمامی زیبایی حیات و نه تنها زیبایی ظاهری جهان بلکه زیبایی باطنی و معنای حیات می‌تواند چهره نماید» تعریف می‌کند

هنگامی که نخستین تمرین آغاز می‌شود، بازیگران لباس نمایش بر تن دارند و همگی نقش خویش را آموخته‌اند. تصویر آماده است. آنگاه کارگردان تصویرش را روشن می‌کند و آن را به حرکت وامی‌دارد. و به هر بازیگری می‌آموزد تا در پیش چشم ما روی خطی خاص حرکت کند و به نقطه‌ای خاص برسد. در نور خاصی حرکت کند، سرش در زاویه‌ای خاص قرار گیرد، چشمها، پاها و تمام بدنش با نمایش هماهنگ باشد.» فکر می‌کنید حالا نمایش برای اجرا آماده است؟ به هیچ وجه! کارگردان به تماشاگر ـ گوسفند صنعتی ـ که به آرامی با جریان گفتگوها پیش می‌رود می‌گوید: «نمایشی در کار نیست. نمایشی بدان معنا که منظور شماست». به او می‌گوید: «اکنون که تئاتر به شاهکاری غول‌آسا تبدیل شده است، اکنون که روش خاص خویش را ابداع کرده است، به راحتی می‌تواند، هنر خلاقه‌اش را پیش برد.» و آن هنر از سه چیز آفریده می‌شود، سه ضرورت مطلق صحنه یعنی: عمل، صحنه‌آرائی و صدا. منظور از عمل هم حرکت نمایشی و هم رقص [حرکات موزون] است، یعنی نثر و شعر حرکت. منظور از صحنه‌آرائی آن چیزی است که به دید آید، از جمله نور، لباس و دکور. منظور از صدا هم «واژه‌هائی است که گفته می‌شوند و یا با آواز سروده می‌شوند، نه واژه‌هائی که خوانده می‌شود، چرا که واژه‌هائی که آنها را برای گفتن می‌نویسند با واژه‌های ویژهٔ خواندن زمین تا آسمان تفاوت دارد.» هر نظریه و تعریفی که مشحون از این نکته شگفت‌انگیز باشد، چقدر تحسین برانگیز است نکته‌ای که به هر حال آرام آرام و در نهان به وسیلهٔ شیه منطقی بسیار متقاعد کننده جا افتاده است. هر چیزی که در این مورد گفته شود، همان قدر که به‌طور معمول و مداوم نادیده گرفته می‌شود، به همان اندازه نیز حقیقتی آشکار است.

چه کسی منکر این است که «تئاتر» آفرینشی قابل مشاهده از زندگی است و زندگی هم مقدم بر هر چیز از نظر بیننده چه در تماشاخانه و چه در خیابان «عمل» است. عملی که نخست دیده می‌شود و سپس به نسبت دقت یا ظرفیت شخص شنیده و درک می‌شود؟ زندگی می‌باید در تئاتر از سر افرید. شود. نه در نسخه‌برداری مادی ناپخته، بلکه بنابر طبیعت همه هنرها «در اشیائی که تا هنرمند آنها را لمس نکرده از زندگی بی‌بهره‌اند» این نکته نیز قابل انکار نیست. این آفریده قابل رویت حیات، تا آنگاه که کلام بدان راهی نیافته، مثل یک تابلو نقاشی است و در روح نقاش ایجاد شده است. نقاشی که اگر از زندگی فاصله بگیرد، همان قدر ناموفق است که بی‌آنکه آنرا حلاجی کنند به تقلید آن بنشیند. با همهٔ اینها، مگر نه این است که تئاتر از طریق قدرت خود در تأکید حیات ناطقه با زندگی مبتنی بر حرکت به کمال مطلق خود دست می‌یابد؟ آیا این کمال یا محدود کردن دامنهٔ کار به آنچه در نهایت به عنوان تنها ابزار آن باقی می‌ماند ـ یعنی عمل نمایشی، صحنه و صدا قابل حصول است؟

مسأله این است که آیا تئاتر توسط نمایشنامه‌نویس اختراع شده و فقط تا آنجا قابل استفاده است که کار خلاقه او را توضیح دهد یا اینکه نمایشنامه‌نویسی از بدایع هنر تئاتر است که او را به خاطر هدفهای خودش ساخته است و قادر است وقتی به طور کامل به طبیعت خود دست یافت، به کلی از او چشم بپوشد یا او را تنها به عنوان نوعی سوفلور نگه دارد؟ دشواری این مسأله در این است که از نظر «چارلز لمب» منتقد بزرگ ادبیات نمایشهای شکسپیر از جمله «لیر» یا «هاملت» از سر صحنه زیادند، به طوری که هر وقت آنها را بازی می‌کنند، سحرآمیزترین بخشهایشان ضایع می‌شود. در حالی که به عقیدهٔ کارگردان ایده‌آل تئاتر یعنی آقای «گوردون گریک» هاملت را نباید کارگردانی کرد، چون آنقدر ها مناسب صحنه تئاتر نیست، که بنا به هدف غائی‌اش متکی است بر حرکت نمایشی، صحنه‌آرائی، لباس و سایر عوامل صحنه. نه به این دلیل که از نظر هنری بالاتر است یا پائین‌تر، بلکه به این دلیل که اساساً متفاوت از تئاتر است. اکنون چنانچه بخواهیم هر دو این دیدگاهها و هر کدام را از چشم گویندگانشان بپذیریم، آیا گریک دیدگاه منطقی‌تری ندارد؟ این سئوال پیش می‌آید که پس چرا بزرگترین نمایشنامه‌نویس دنیا می‌بایست بزرگترین اثرش را به منظوری نابجا یعنی برای اجراء نوشته باشد؟ چرا باید تمامی تئاتر ارزشمند دنیا که همچون ادبیات ضروری است، اشتباهاً و نابجا تهیه شده باشد؟! در این صورت چنین اشتباهی تا چه اندازه گرانبهاست و تا چه حد باید در تقویت قدرت این اشتباه کوشا باشیم.

چشم‌بندی یک چیز است و قرارداد چیزی دیگر، و هر هنری تا حد زیادی بر قرارداد هوشمندانه بنا شده است. مجسمه‌ساز که کارش از هر طرف در معرض دید قرا می‌گیرد، در رقابت با اشکال قابل رؤیت حیات باید ترفندهای بصری را به کار گیرد. او با القای حرکت ماهیچه، جریان واقعه خون در زیر پوست و افزایش لحظه به لحظه گوشت بدن، چشم را می‌فریبد. پستی و بلندی و انحناء را طوری درمی‌آورد که اثر هوا بر بدن زنده را القاء کند. تمام این قراردادها برای دستیابی به زندگی، مسلم انگاشته می‌شود. آیا هنر نمایشنامه‌نویس نیز نمی‌تواند به همین طریق مطابق با منطق کارش، به نحوی سنجیده و ستایش‌انگیز از هدف به وسیله چرخش کند؟ هدف تکنیک در خود آن نیست، در خدمتی است که به هنرمند می‌کند و تکنیکی که آقای گریک می‌تواند با آن به هدف خود دست یابد، اگر به آن دست یابد، تکنیکی است که احتمالاً نمایشنامه‌نویس با آن می‌تواند در کار خودش دستاوردهایی غیرقابل پیش‌بینی داشته باشد.