قتل کارگردان

ترجمه: هوشنگ آزادی‌ور

ژان ویلار(Jean Vilar) ، کارگردان، بازیگر، تهیه کنندهٔ تئاتر فرانسه، در سال ۱۹۱۲ به دنیا آمد و در ۱۹۷۱ درگذشت. او در مدرسهٔ تئاتری ژرار بلَن، با ژان لویی بارو همشاگردی بود و این دو تن نقش ارزنده‌ای در تئاتر پس از جنگ فرانسه ایفا کردند و اعتبار جهانیِ تئاتر فرانسه را به آن بازگرداندند. او علاقه داشت با برپایی نمایش‌هایی در هوای آزاد و با بلیت‌های ارزان‌قیمت مردم عادی را نیز به دیدن نمایش‌های خود بکشاند. پس از آنکه مدیریت ((تئاتر ملی مردمی)) TNP به او واگذار شد کوشید با اجرای نمایش‌هایی که جنبهٔ آموزشی داشتند زندگی و افکار مردم فرانسه را تحت تاثیر قرار دهد.

ژان ویلار به خلاف کارگردان‌های اوان - گارد تاکید زیادی بر کار بازیگر داشت و در این راه بازیگرانی چون ژرار فیلیپ را به گروه خود جذب کرد. وی همچنین پایه‌گذار جشنوارهٔ آوینیون که هنوز در فرانسه وجود دارد، می‌باشد.

صحنه‌های ویلار بسیار ساده بودند. سکویی در وسط و قطعات معدودی که با نورپردازی و لباس به آنها ابعاد نمایشی داده می‌شد. این صحنه‌های ساده به او امکان می‌داد که در هوای آزاد نمایش بدهد و بتواند نمایش‌های خود را به شهرهای دیگر فرانسه و حتی کشورهای دیگر ببرد. متن حاضر احکام پراکنده‌ای است که ژان ویلار در سال ۱۹۵۸ در ((درام ریویو)) منتشر کرده و در آن تئاتر مورد نظر خود را با ایجاز تمام شرح داده است.

۱ - این یادداشت‌ها به تکنیک ویژه‌ای از هنر تئاتر می‌پردازد که یک متن نوشته شده را از وادی تخیلیِ خواندن به وادی عینی صحنه مبدل می‌کند. تکنیک مورد نظر را ((وسیله تفسیر)) می‌نامم، وسیله‌ای که خطوط مرموز نوشتاری را به صورت زنده مَجسم می‌کند. در باب هنر تئاتر به نظریه‌های زیادی از هنر شاعری (ارسطو) تا وادی مابعدالطبیعه پرداخته شده است. و شاید وقت آن رسیده باشد که کسی قدم پیش گذارد و در باب هنر و صنعت تئاتر هم نظری بدهد.

۲ - نمایشنامه‌ها را غالباً کم‌تر می‌خوانند. بازیگران هرگز نمایشنامه را به اندازهٔ کافی نمی‌خوانند. آنها گمان می‌کنند با دنبال کردن خط داستانی، نمایشنامه را به روشنی می‌فهمند - این یک خطای بنیادی است.

من کارگردان‌هایی را می‌توانم نشان دهم که ذکاوت حرفه‌ای بازیگران را دست‌کم می‌گیرند. از آنها می‌خواهند که تنها اندام‌هایی بر صحنه یا پیاده‌هایی بر صفحهٔ شطرنج باشند. نمایشنامه یک بار توسط کارگردان خوانده می‌شود و پس از یک بازخوانی بازیگرانش را به صحنه می‌فرستد.

نتیجه چیست؟

از آنجا که حضور فیزیکی بازیگر بسیار زود خواسته شده بازیگر در عادات سنتی و عکس‌العمل‌های دم‌دست فرو می‌غلتد. بسیار پیش از آنکه ذکاوت حرفه‌ای و حساسیت‌هایش بتواند به مقاصد کارگردان نزدیک شود، به شکلی سنتی و اختیاری شخصیت نمایش را می‌سازد. و نتیجه، همین اجراهای بی‌ارزش است که می‌بینیم.

حساس‌ترین بازیگران هم اجراهای بی‌ارزش دارند، همان طوری که درام‌نویسان نمایشنامه‌های بی‌ارزش نیز می‌نویسند، زیرا نویسندگان آن به ناچار و با عجله نمایشنامه‌ای را برای فصل معینی حاضر کرده‌اند. بازیگران خوبی هستند که با همان صدا، همان حرکات و اطوار و با همان کیفیت عاطفی، بیست سال در نقش‌های متفاوت در صحنه‌ها پرسه زده‌اند.

ما برای روخوانی نیاز داریم که نمایشنامه را بارها بخوانیم: حداقل چیزی حدود یک سوم مجموعه زمان تمرین‌ها. نسخهٔ نمایشنامه در دست، نشسته بر صندلی، و بدن در حالت استراحت. در این حالت حساسیت‌ها به تدریج به عمیق‌ترین سطح دلخواه خود می‌رسند، و بازیگر کم‌کم شخصیتی را که قرار است بازی کند می‌فهمد یا احساس می‌کند.

۳ - همهٔ شخصیت‌ها باید تصنیف شوند. همهٔ بازیگران خوب قطعاً مصنف‌اند. همهٔ نقش‌ها حاصل خلاقیت مصنف هستند.

۴ - تصنیف یک شخصیت کاری خلاقه است؛ بازی‌کردن یعنی تلفیق هنر بازیگر با هنر دیگران. برای تصنیف شخصیت باید بتوان انتخاب کرد، مشاهده و تحقیق کرد، باید ملهم بود و انضباط داشت.

۵ - بازیگر از درون و از بیرون خویش انتخاب می‌کند. بیرون از خویش، زیرا طبیعت متنوع‌ترین و ممتازترین الگوها را برای مشاهده، و شاید مراقبه، به چشم‌های او عرضه می‌کند. درون خویش، زیرا اگر بازیگر نتواند به حد کافی گسترهٔ زندگی را مشاهده کند، نمی‌تواند حساسیت‌هایش را کاملاً در تماس با محیط قرار دهد.

به طور خلاصه بازیگر باید قادر باشد در حافظهٔ تصویری خود تیپ‌های مختلف انسانی را در طول زندگی مورد توجه قرار داده فرا خواند، همچنان‌که حافظهٔ احساسی او معمولاً رنج‌ها و آلام اخلاقی را به یاد می‌آورد. بازیگر باید بداند چگونه از حافظهٔ خود استفاده کند، و شاید لازم باشد این حافظه را در خود تقویت و تربیت کند.

۶ - کار اصلی در تثبیت حرکت صحنه (بلوکینگ)۱ ساده‌کردن و هَرَس کردن است. در اینجا، علی‌رغم رسم رایج، مقصود به کارگرفتن فضا نیست بلکه فراموش‌کردن و نادیده گرفتن فضاست.

برای آنکه نمایش همهٔ نیروی تاثیر خود را حفظ کند لازم نیست که صحنه (با حرکات آکروباتیک، مشت‌زنی، جار و جنجال، یا حرکات واقع‌گرا یا نمادگرا) همواره مشغول باشد. یکی دو حرکت همراه با دیالوگ کافی است. به شرط آنکه هر دو به درستی به کار گرفته شوند.

۷ - بلوکینگ و شخصیت‌پردازی فیزیکی باید تا حدی به سرعت توسط بازیگران حرفه‌ای به سامان برسد. از چهل تمرین موجود حدود پانزده تمرین برای آن کافی است.

۸ - استعداد بازیگر یا کارگردان لزوماً در تنوع یا شدت امکانات او نیست (که این استعدادهای خداداده اهمیت چندانی ندارند) بلکه در تلطیف و تصفیهٔ این امکانات است و اینکه تا چه حد قادر است به طور اختیاری شاخ و برگ‌های اضافی را بزند.

۹ - تئاتر در تالارهای بزرگ یعنی بازیگران بزرگ، لباس‌های مجلل، دکورهای چشم‌گیر، سالن آکنده از صدای موسیقی، و نورهای رنگارنگ و خیره‌کننده.

۱۰ - هیچ بازیگری آنقدر بزرگ نیست که خود را به متن نمایشنامه تحمیل کند، او در خدمت متن است، با تواضع. نورپرداز، موسیقیدان، و طراح، حتی متواضع‌تر از این مفسر نمایشنامه‌اند. اگر که مفسر درستی باشد.

۱۱ - شخصیت بازیگر

نمایشنامه به دقت خوانده شده و شخصیت‌ها با همهٔ تنوع خود، در طول ۱۵ تا ۲۰ تمرین روخوانی ((حس)) شده‌اند. اکنون کارگردان فرآیند سرد و آرام بلوکینگ را

آغاز می کند. آن را تمام می کند و ناگهان خود را در محاصرهٔ آن غول های فرار، آن شخصیت های نمایشنامه می یابد. بازیگران این مرحله را خوب می شناسند، چرا که شخصیت های نمایشنامه و بازیگران دو عالم جداگانه اند. روزهای دراز شخصیت های نمایشنامه، مثل شیطان از بازیگران دوری می کند. بدترین کار در این مرحله آن است که با شیطان بجنگیم، و او را به مکان دلخواه بیاوریم. اگر می خواهید که شخصیت (یا کاراکتر) فروتنانه وارد جسم و روح شما بشود او را فراموش کنید. نقش کارگردان به عنوان مشاهده گری متخصص در این فرآیند آن است که به بازیگرانش اعتماد کند و به آنها الهام بخشد و آنها را به بهترین شکل قانع سازد که شخصیت را یافته و یا ((از نو کشف)) کرده اند. باید دانست در لحظات معینی از شخصیت سازی اعتماد حرف آخر را می زند. در این مرحله، به شیوه ای غیر جبری، و تنها از راه اعتماد است که آن هیولای فرار، درست زمانی که به نظر می رسد همه را ترسانده، مقهور نهایی خواهد شد.

۱۲ – سازندهٔ دکور باید بتواند طرح های طراح صحنه را بفهمد. شاید بد نباشد که یک نجار خلاق، به عنوان مشاور دست اول کارگردان، در اختیار گروه باشد؛ کسی که بر صحنه کاملاً مسلط است؛ با سلیقه و علاقه مند به کار است؛ با فرهنگ است. چنین شخصیتی البته کمیاب می نماید.

۱۳ – لباس

در تئاتر گاه با یک کلاه می توان راهبی شد.

۱۴ – چه باید کرد؟

لازم است یک تحلیل نوشته شده از نمایش در دست باشد. این تحلیل را کارگردان می نویسد و نباید از این کار بی مزد روگردان باشد. نوشتن چنین تحلیلی کارگردان را یاری می کند که دریافت روشن و جامعی از نمایشنامه در دست داشته باشد.

۱۵ – سؤال: آیا می توانیم چیزی را که نمی فهمیم تفسیر کنیم؟

۱۶ – پاسخی به ((چه باید کرد؟))

چند نمایشنامه نویس می توان یافت که قادر باشند تفسیر دقیقی از نمایشنامهٔ خود و یا حتی از داستان خود به دست دهند؟

۱۷ – کارگردانی که نمی تواند در طول تمرینات نهایی از کارش فاصله بگیرد کارگردانی متوسط است. هرچند چنین به نظر می رسد که کارگردان در این مرحله بیش از همیشه با کار درگیر است. عدم توانایی در این فاصله گرفتن موجب کوری کارگردان می شود -- و این بدترین اشتباه ممکن است. این بیچاره ها فراموش کرده اند که تئاتر بازی است و در آن ابهام و شگفت زدگی کودکانه مهم تر از اوضاع تلخ و شیرین مورد نظر اوست.

راست است که رسیدن به این امکان در لحظهٔ مناسب بسیار مشکل است. به همین دلیل کارگردان های معدودی در طلب آنند و یا آن را به دست می آورند.

۱۸ – کیفیتی که به اندازهٔ حساس بودن و غریزه نزد بازیگران اهمیت دارد روحیهٔ ظریف و هنرمندانه است. بدون این کیفیت، کار بازیگر تنها نمایشی از یک شورش و هرج و مرج خواهد شد.

۱۹ – بازیگر ماشین نیست. این حقیقت را باید در گوش مردم با فریاد اعلام کرد. بازیگر مهرهٔ شطرنج و روبوت هم نیست. کارگردان از همان آغاز کار باید چنان فرض کند که بازیگرانش همهٔ استعدادهای لازم را دارند.

۲۰ – تنبلی هنرمند کار اوست و کار او استراحت.

امضاء بالزاک

۲۱ – تکنیکی برای تفسیر یک نمایشنامه وجود ندارد، تنها تمرین تکنیک ها وجود دارد. تجربهٔ شخصی و تجربه گرایی شخصی، همین و بس.

۲۲ – نزد کارگردان هر بازیگری یک مورد ویژه است، لذا کارگردان ناچار است هر

یک از بازیگرانش را به خوبی بشناسد. کارش را البته، لازم است بشناسید، اما شخص او را باید بیش تر بشناسید، تا آستانهٔ زندگی درونی، و شاید فراتر.

۲۳ - کارگردان و بازیگر

وقتی سخن از بازیگر درمیان است، هنر کارگردان بیش تر پیشنهادکردن است. کارگردان تحمیل نمی کند، پیشنهاد می کند. مهم تر آنکه در پیشنهاد خود پافشاری هم نمی کند. این اصطلاح ((روح بازیگری)) تنها یک اصطلاح زینتی نیست؛ بسی بیش از ((روح شاعرانه)) حقیقت دارد و یک ضرورت همیشگی است. رسیدن به روح یک انسان از راه تندی و خشونت میسر نیست، و روح بازیگر در تئاتر ضروری تر از حساسیت های دیگر اوست.

۲۴ - در بارهٔ سادگی

سه مرجع:

(الف) شکسپیر - هملت: ((این قطعه را چنانکه برایتان خواندم ادا کنید. بگذارید خودش بر زبانتان بلغزد. اما اگر بخواهید نعره بکشید... بهتر است قطعه را به جارچی شهر بسپارم... اما زیاده خودمانی و بی روح نباشید. بصیرت خود را به یاری بطلبید.))

و به همین ترتیب تا پایان فراز معروف شکسپیر که در نمایشنامهٔ هملت برای بازیگران توضیح داده است.

(ب) مولیر: شعر فی البداهه.

(ج) تالما - لوکن[۲]: ((لوکن برای تشویق تماشاگران اهمیتی قایل نبود و این امر رنجش بسیاری از بازیگران را فراهم می آورد و حتی موجب می شد که گهگاه اشتباهاتی بکنند و او تنها به رضایت برخی از تماشاگرانش می اندیشید. لوکن همهٔ فوت و فن های تئاتری را کنار می گذاشت. و برآن بود که با احتراز از این فوت و فن ها تاثیری واقعی به جا بگذارد. کولن اقتصاد در حرکت و اطوار بازیگران را خوب شناخته بود و این شیوه را پایهٔ هنر خود قرار می داد. چرا که افراط در این حرکات کار را بی وقار و غیرقابل تحمل می سازد)). -- تالما.

۲۵ - یک نمایش باید در بازیگری به ساده ترین شکل بیان خود برسد، که ابتدا کار مشکلی است و صحنه قرار نیست بازار عرضهٔ همهٔ هنرها بشود. چه هنرهای اصلی و چه فرعی مانند نقاشی، معماری و برق و نور و وسایل مکانیکی و غیره.

طراح باید جای واقعی خود را بیابد، بدین معنی که مسایل مربوط به خط دید تماشاگران را حل کند. ساختمان دکور باید چنان طراحی شود که خطوط و اضافات پشت دکور به خوبی استتار شود. تنها وسایلی را به صحنه بیاورد که کاملاً برای صحنه ضروری است. نکتهٔ اصلی آنجاست که به عناصر کلیدی در دکورش دست یابد.

افراط در نورپردازی و نورهای زمینی و چراغ های آرک را به تالارهای موسیقی و سیرک ها وا گذارید. از موسیقی تنها باید برای پیش درآمدها و صحنه های پیوندی استفاده کرد مگر آنکه در متن نمایشنامه با صراحت به موسیقی خاص یا آواز و میان پرده ای اشاره شده باشد.

به طور خلاصه می توان گفت که باید از همهٔ افکت هایی که برای یک صحنهٔ بی تجمل ضروری نیست احتراز کرد و نمایش را به حرکت اخلاقی و جسمانی بازیگران تقلیل داد.

پی نوشت ها:

1. Blocking

۲. لوکن یکی از ستارگان تئاتر فرانسه در سدهٔ هجدهم، و تالما یکی دیگر از بازیگران بزرگ فرانسوی در اوایل سدهٔ نوزدهم بود - م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی