گفت‌وگو با کنت برانا

با وضوح محض

پل مه‌یر، ترجمهٔ علی حضوری

نسخه سینمایی ***هملت*** به کارگردانی کنت برانا در روز کریسمس ۱۹۹۶ در امریکا روی پرده آمد. برانا پیش از آن همچنین فیلم‌های ***هنری پنجم*** (۱۹۸۹) و ***هیاهوی بسیار برای هیچ*** (۱۹۹۳) را کارگردانی کرده است. وی را می‌توان به‌راستی فردی دانست که بیش‌ترین نقش را در احیای شکسپیر به عنوان نویسندهٔ پیشرو معاصر داشته است. برانا کارش را با سلیقه‌ای بین‌المللی دنبال می‌کند. او ترکیبی از سبک بازیگران امریکایی نظیر رابین ویلیامز، بیلی کریستال، دنزل واشنگتن و کینو ریوس و بازیگران انگلیسی حرفه‌ای آثار شکسپیر، همچون جان گیلگاد، دیرک جاکوبی و ریچارد بری‌برز را آزادانه به خدمت می‌گیرد؛ و از دیگر بازیگران اروپایی نیز در آثارش استفاده می‌کند.

این مصاحبه در ۳۰ اکتبر ۱۹۹۵ در دفتر کار برانا در شپرتن استودیوز لندن انجام گرفت؛ جایی که وی در حال شروع فیلمبرداری ***هملت*** در آن بود.

مه‌یر: مایلم بدانم که شما به عنوان کارگردان آثار شکسپیر و به عنوان کسی که بازیگران جوان، به ویژه بازیگران امریکایی را تربیت می‌کند، چطور با مسألهٔ زبان کنار می‌آیید. ذوق و شوق و دغدغهٔ خاطر من ارایه این زبانِ بسیار غامض، به شکلی با طراوت، قابل فهم و تاحد ممکن واضح است. به علاوه کلاً مسألهٔ شعر و وزن برایم بسیار جذاب است. من همیشه کار شما را تحسین کرده‌ام، به‌خاطر آن‌که علاوه بر کیفیت‌های مختلفش، از وضوح بالایی برخوردار است؛ در حالی‌که آدم بسیاری از کارهای بریتانیایی و

امریکایی را می‌بیند که فاقد این ویژگی هستند. بنابراین، می‌خواستم این سؤال را از شما بپرسم که با توجه به شعر بودن [آثار شکسپیر]، شما چه چیز خاصی را در خلق نقش‌های شکسپیری در نظر می‌گیرید و تلاقی این امر با چیزی که «بازیگری» می‌نامیم، چگونه است؟ شما در مورد این موضوع چگونه فکر می‌کنید؟

برانا: خب، البته این مسأله‌ای پیوسته در تغییر است. نمایشنامه‌های خاص، شرایط و بازیگران خاص و زمان خاص در زندگی، شما را به این نتیجه می‌رسانند که تجربه، اطلاعات متفاوتی را در مورد چیزهای متفاوت در اختیارتان می‌گذارد. من همیشه این احساس را داشته‌ام که باید اَشکال متنوعی از تعادل میان نگرش موشکافانه به متن و مواجههٔ واقعاً خلاق با شخصیت وجود داشته باشد.

من بازیگران را به درک این نکته تشویق می‌کنم که شخصیت‌های آثار شکسپیر سریع‌تر از ما می‌اندیشند و احتمالاً سریع‌تر نیز سخن می‌گویند؛ و این امر به راستی نوعی تمهید کاملاً موثر و دراماتیک است. در تأثر انتقال سریع اندیشه با وضوح محض، کاملاً هیجان‌انگیز است. این مسأله باعث لذت تماشاگران می‌شود و تجربه را صورتی خاص می‌بخشند. برای رسیدن به این هدف، مبنای تکنیکی پر قدرتی موردنیاز است. من مصوت‌های زیادی را به خدمت می‌گیرم، اما نه به خاطر وضوح بیانی بیش از حد، بلکه به این خاطر که به حروف صامت پایانی، آن شایستگی‌ای را ببخشم که سزاوارش هستند. بدین منظور در تمرین‌ها بازیگران را مجبور می‌کنم در این جنبه از گفتار مبالغه کنند تا گفتار و هر توصیفی را که شکسپیر در آن گنجانده است، درک کنند؛ به نحوی که لحن گزنده یا خصمانه، ساختار و چارچوب شنیداری کلام را دریابند؛ و مشخص شود که این جزء تا چه اندازه با حروف صدادار ارتباط دارد و متن تا چه حد شاعرانه و گزنده است. بازیگران باید بر این امر تسلط کامل داشته باشند و سپس تصمیم بگیرند مقدار نیرویی را که باید به کار ببرند، تغییر دهند. اگر این تسلط را نداشته باشند، به هیچ‌وجه انعطاف لازم را پیدا نخواهند کرد. بازیگر باید این موضوع را به شیوه‌ای تکنیکی در نظر بگیرد و قبول کند که نیازی به انکار قوهٔ تخیل نیست و واقعاً نباید هم باشد.

این کار باید به موازات تحقیق در مورد شخصیت صورت پذیرد. مثلاً *هملت* را در نظر بگیرید. هنگام تمرین، من درباره ماهیت دربار صحبت می‌کنم؛ باید مشخص شود که هر فرد به چه میزان نسبت به سلسله مراتب آگاهی دارد؛ نگرش دربار به مسألهٔ مذهب چگونه است؛ کشور از نظر رفاهی در چه وضعیتی بسر می‌برد؛ قریب‌الوقوع بودن جنگ بر مردم چه تأثیری دارد؛ رابطهٔ بین تمامی شخصیت‌ها و سابقه‌ای که آن‌ها با یکدیگر دارند، چگونه است؛ چه اطلاعاتی ولو ساختگی را می‌توان به طرز مفیدی در مورد زندگی خارج از صحنهٔ آن‌ها به دست آورد؛ وقتی آن‌ها خارج از صحنه هستند چه روی می‌دهد؛ به‌ویژه در مورد فیلم، آیا چیزی هست که متقابلاً مورد توافق قرار گیرد و به بازیگران کمک کند تا به جزییات زندگی شخصیت‌ها پی ببرند.

بنابراین تمام این کارها به موازات بررسی کل گفتارها و جملات انجام می‌گیرد. در این‌جا ما با قافیه، و نیم مصراع‌ها روبه‌رو هستیم؛ درجایی اوزان طولانی‌ترند. گاهی نیاز است اندیشه‌ای را تا آخر مصرع دنبال کرد. در جایی دیگر ـ اگر لازم باشد ـ بخشی از یک گفتار، یک نفس بیان می‌شود. بعضی اوقات انجام این کار به گونه‌ای صرفا تکنیکی، تخیل بازیگر را به کار می‌اندازد، چرا که بازتاب اثر آن مسلماً به گونه‌ای دیگر است. هیچ کاری به طور مجرد انجام نمی‌شود. مفهوم موسیقی و ساختارِ شعر، نوع لغات مورد استفاده، بررسی دامنهٔ لغاتِ هریک از شخصیت‌ها، خواه آن‌ها عادت به تکرار بعضی لغات خاص داشته باشند یا نه، کل آن کار دقیقی است که من از بازیگرانم می‌خواهم انجام دهند. مثلاً در مورد *هملت* من از آن‌ها خواستم که یک فرهنگ لغت یا مرجع بردارند و کلمه honor (شرافت) و nobility (نجابت) را در آن جستجو کنند؛ و این جایی است که آن‌ها چه‌بسا با یک واژه یا مفهوم خیلی خوب آشنا شوند. یا در مورد *هانری پنجم* می‌توان پرسید مفهوم «پادشاه مسیحی» چیست؟

هیو کراتول یکی از کسانی است که مرا نسبت به اهمیت حق انتخابِ بازیگران آگاه ساخت. به عنوان مثال در *هملت* در اواسط گفتار «ببردهٔ دغل‌باز و رذل» و در میانهٔ جملهٔ «نمی‌شود گفت که من بزدل هستم» این نکته مهم است که تأکید بر روی کلمهٔ «هستم» باشد یا کلمه پر معناتر «بزدل».

کلمه اول به سادگی تأکید بر امر شخصی دارد. بازیگران به‌ویژه در اجرای نقش‌های آثار شکسپیر به نوعی قرائت شخصی جلب می‌شوند.

■ **یعنی حاکمیت ضمایر شخصی.**

□ بله ضمایر شخصی پر دردسرند، به بازیگران این احساس را می‌بخشند که ارتباطی خیلی خصوصی با متن دارند. ولی در این حس تأکید بر این ضمایر، بهایی هست که باید آن را پرداخت. شما در وهلهٔ اول این مسأله را به آن‌ها خاطرنشان می‌کنید. در کل آن‌ها بیش‌تر فریفتهٔ لذت حاصل از زیبایی و غنایِ لغات و عبارات غیرشخصی می‌شوند. به هرحال بعضی اوقات این امر نوعی فرایند پایاپای است.

■ ***شما تا چه حد نسبت به تحلیل‌های مربوط به ریتم و وزن مُصر هستید؟***

□ خب، چون من در این زمینه متخصص نیستم، می‌دانم که می‌توان روی این مسأله تأکید کرد که غالباً نوعی تاکید بدون زمینهٔ قبلی است. شیوهٔ خواندن شعر اگر به تنهایی بررسی شود، بسیار ساختگی و نادرست است. من بازیگران برجسته‌ای را دیده‌ام ـ غالباً در مراسم یادبودی که مردم گفتارهای متکلفی از شکسپیر را ادا می‌کنند ـ که می‌توانند آن چنان‌که گویی به یک تخته‌سیاه اشاره می‌کنند، آهنگ صدای خود را چنان بالا ببرند که کاملاً متوجه آخر خط است. در نتیجه گفتار چنان نامفهوم می‌شود که گویی شخصی یک خروار احساسات را به آن بخشیده است. من همیشه این توده احساسات را می‌پسندم و البته این مسأله خیلی بد است. سعی من بر این است که بررسی شعر را تا حد توان به صورت عملی انجام دهم.

■ ***و آن را به شخصیت پیوند می‌زنید؟***

□ بلی، و آن را به صورت بخشی از یک سفر خیالی در نظر می‌گیرم. سرنخ‌ها در شعر و زبان وجود دارند. شاید شما متوجه شوید که وجود یک نیم سطر نمایانگر یک مکث مهم است. ولی تا زمانی که از نظر متنی به شواهدی مبنی بر لزوم مکث برنخوریم، نباید مکث کنیم. بعضی اوقات افراد به گونه‌ای خط‌ها را می‌شکنند که به احساس نهفته در آن لطمه وارد می‌آید. لیکن، به نظر من شکستن خط‌ها کاملاً ممکن است. برخی از بزرگ‌ترین متخصصان، مانند گیلگاد، شیوه‌ای کاملا غیر متعارف در بیان الفاظ دارند، ولی قدرت اندیشه‌های آن‌ها با مکث‌هایشان گره خورده است. تنش در آنچه که آن‌ها ارایه می‌کنند، حفظ می‌شود. بعضی اوقات در کارهای شکسپیر حتی در شعر، به کارگیری آهنگِ صدایِ ناتورالیستی به شدت اغواگرانه است. من خودم شخصاً در نثر تا جایی که فکر کنم توجیه‌پذیر است از این آهنگ لذت می‌برم، در حالی‌که برای حفظ یک احساس ثابت، بیان الفاظ به شیوه‌ای کاملاً امروزی انجام می‌گیرد.

■ **مثلاً بندیک.**

□ بندیک مثال خوبی است. صحنه مراودهٔ عاشقانهٔ کاترین و هنری در *هنری پنجم* مثال دیگری است؛ در این‌جا متن به صورت نثر است و به نظر می‌توان بازیگر را تا حدی آزاد گذاشت. در تمرین هرچه پیش آید خوش آید. به نظر من همه چیز را باید تجربه کرد. بسیاری از کسانی که به شکسپیر روی می‌آورند ـ حتی بازیگران باتجربه‌ای که ممکن است تجربهٔ عملی مستقیمی با کارهای شکسپیر نداشته باشند ـ دچار ترس و دلهره می‌شوند؛ و گاهی اوقات باورهای خودشان را با صداقت و پای‌بندی به گفتار شعری بیان می‌کنند و در دام آکادمیک کردن، آزمایشگاهی کردن و....

■ ***... تزیین متن می‌افتند؟***

□ بله، یعنی ممکن است پرداختی عالی از چیزی صورت بگیرد که اصلاً اجرا نیست. آدم سعی می‌کند به بازیگران یادآوری کند که قرار است آن‌ها در اجرا، مردمی واقعی فرض شوند که گویی در موقعیتی واقعی قرار گرفته‌اند. این یک حقیقت است و نقش عمدهٔ آن‌ها، و نیز واکنش شخصی‌شان به آن، یعنی این‌که چطور خودشان را به عنوان شخصیت عرضه می‌کنند، تا حد زیادی از این حیث ضروری است که شخصیت را به جای این‌که به نمایش قطعهٔ فوق‌العاده‌ای از شعر بدل کند، به طور زنده مجسم می‌سازد. این چیز اسرارآمیزی است؛ منظورم این است که باید سعی کرد به هر دو شیوه این‌کار را پیش برد. گاهی بازیگران چنان می‌توانند پرانرژی و زنده‌دل باشند و گفتار را چنان با حرارت و انرژی بیان کنند که فقط یکی دو لحن صدا به گوش می‌رسد که به خودی خود تأثیرگذار باشد، ولی اگر آن‌ها می‌گفتند «این‌جا نقطه است پس توقف می‌کنم و یا این‌که بگذار این بندهای

فرعی را یک نفس بگوییم» آن‌وقت، هفت هشت لحظه یا تغییرات و یا رنگ‌های متفاوتی که گفتار می‌توانست پیدا کند، کاملاً از دست می‌رفت.

من از تجارب راسل جکسن (همکار کارگردان در انستیتو شکسپیر) و هیوکراتول به عنوان کسانی سود می‌برم که پشتیبان بازیگران‌اند. احساس می‌کنم که نقش من در چنین شرایطی هدایت، ویرایش و تهیه شاخص‌هایی است که بازیگران برای تصمیم‌گیری‌های نهایی خود بدان‌ها نیاز دارند. بعضی اوقات بازیگران وقت زیادی را با راسل می‌گذرانند و بر سر کاربرد یک لغت خاص یا یک مفهوم در نمایشنامه شکسپیر که با آن مأنوس نیستند، بحث می‌کنند و او برای این‌کار مرجعی عالی است. گاهی اوقات کاری که هیو انجام می‌دهد، تمرکز روی شخصیت است. او بیش‌تر بدین مسأله علاقه‌مند است، و درعین‌حال به داستان، درام و بیش‌تر به انگیزه روان‌شناختی هریک از شخصیت‌ها توجه دارد، تا این که دغدغه تعقیب متن را داشته باشد. سعی من بر این است که هر دو تاثیر را حفظ کنم. من به متن علاقه‌مندم، ولی با این نظر مخالفم که گفتار شعری توسط برخی در خلأیی ادا شود که بعداً آن را به صورت عملی پی نمی‌گیرند. گفتارهای پراکندهٔ بسیاری هست که مردم پشت آن‌ها پنهان می‌شوند. متخصصان واقعی نیز وجود دارند؛ به نظر من جان بارتُن به کُنه مسأله پی برده است و واقعا مرد عمل تآتر است.

■ *و این مورد را به خوبی در شخصیت و موقعیت دنبال می‌کند و از آن به عنوان سرنخ بهره می‌برد....*

□ درست است. ولی فکر می‌کنم این میل دربعضی از شکسپیری‌ها وجود دارد که مسأله را به صورت تمرینی تکنیکی درآورند و بخش‌هایی از کار را به گونه‌ای تنظیم کنند که به‌طور مجزا مطالعه شوند. بدون تردید کاری که بر روی صدای بازیگر انجام می‌گیرد در دیگر روش‌ها نیز مفید است؛ همین‌طور آواز، تمرینات و هر کاری که مناسب به نظر می‌رسد. توجه به حالت بدن و استفاده از شیوهٔ الکساندر در ایستادن، کنترل قفسهٔ سینه و دیافراگم، یافتن لحن کلام و دیگر تُن‌های صدا، و نیز کار بر روی بم کردن صدا از جملهٔ این تمرینات است. این تمرینات را می‌توان به‌طور جداگانه انجام داد، اما بهتر است همیشه درحین انجام این کار متنی را برای بازی در اختیار داشته باشیم. این حوزهٔ عمل بسیار خطیر است و موجب پیدایش رمز و راز می‌شود. من شخصاً بر این باورم که هر بازیگر خلاق و شایسته از هر کشوری، با نگرش ذهنی مناسب می‌تواند به کارهای شکسپیر روی آورد. من با انحصار آثار شکسپیر به این کشور [انگلستان] کاملاً مخالفم.

■ *حدود یک قرن از زمان ضبط کار بازیگرانی که آثار شکسپیر را اجرا کرده‌اند، گذشته است؛ به گونه‌ای که می‌توانیم تحول سبک‌ها و ارزش‌هایِ یک قرن گذشته را مرور کنیم. مایلم بدانم نظر شما در مورد تغییر سبک‌ها در دهه‌های اخیر چیست و جایگاه خود را در ایجاد سبک‌های جدید و روش‌های تازهٔ پرداختِ این متن‌ها چگونه ارزیابی می‌کنید؟*

□ نمی‌دانم برای صحبت در این‌باره صلاحیت دارم یا نه. نوع خاصی از بازیگری آثار شکسپیر وجود دارد که خودآگاهانه است، اما اگر ماهرانه اجرا شود، لذت‌بخش خواهد بود. نمونه‌ای از آن *هملت* الیویر در نسخهٔ سینمایی آن است که شخصیتی بسیار خودآگاه دارد. در این‌جا نحوهٔ ارائهٔ اشعار از کسی که شاید چندان برای این نقش طبیعی نبود، به شکلی خودآگاهانه انجام می‌شود و نحوهٔ بیان وی برحسب ناتورالیسمی که دارد، با نحوهٔ اجرای وی، مثلاً در نقش ریچارد سوم یا هنری پنجم متفاوت است. در *هنری پنجم* منش و رفتار شاهانه به نحوی با بیان او همخوانی داشت. و زمانی که از عهدهٔ این کار برآمد، سبک بلاغیِ او طنین چرچیلی خاصی می‌یابد. شکی نیست که الیویر این مسأله را رویدادی ملی قلمداد می‌کرد؛ یعنی به عنوان بخشی از تلاش جنگی. از بعضی جنبه‌ها او به نفع انگلستان سخن می‌گفت و به‌راستی که، این کار را به زیبایی انجام می‌داد.

■ *آن‌وقت نوبت به شما رسید.*

□ برای من مسألهٔ این نمایشنامه بیش‌تر در مورد سفر شخصیِ فردی است که در آنچه که لازمه یک سیاستمدار است رشد کرد؛ و نیز در مورد واکنش وی به خواسته‌های عامه که به او محول شده بود. واکنش‌های او سریع و احساساتی است و زمانی که موعد سخنرانی روز سن‌کریسپین می‌رسد، او بیش از حد نسبت به جایگاهش در

تاریخ و نیاز به اجرای نقش برای آدم‌های اطرافش، آگاه می‌شود. از این‌رو به مراتب با رغبت و ذوق بیش‌تری نسبت به ارائهٔ خطابه اقدام کرد. شخصیت هنری که من ارائه کردم در مجموع کمتر حالت شاهانه داشت. الیویر در کل فیلم شاهانه رفتار می‌کند و همین مسأله بر سبک او تاثیر گذاشته بود.

■ ***آیا دلیل این انتخاب ناشی از تحول نگرش کلی اجتماع به شخصیت‌های بزرگ اجتماعی است یا...؟***

□ مطمئنا، امروز ما با نگرش‌های تیزبینانه‌تری در مورد افراد روبه‌رو هستیم، که از پشت صحنه تمامی معایب و نقطه‌ضعف‌های شخصیت‌های اجتماعی را زیر نظر دارند؛ و این امر به نحوی تماشایی در امریکا هر چهارسال یک بار به نمایش گذارده می‌شود؛ یعنی جایی که نامزد شدن برای ریاست جمهوری مستلزم عریان شدن روح و تمام اجزای بدن در انظار عمومی است. بنابراین در عصر پس از کندی، دیگر خبری از آن شخصیت‌های کملوتی نیست. الیویر در نقش هنری پنجم، در آن زمان می‌توانست شخصیتی شاهانه‌تر داشته باشد.

■ ***و این مسأله به طور اجتناب‌ناپذیری تمایزهای موسیقایی را در پی خواهد داشت؟***

□ به نظرم همین‌طور است. چون هنری‌ای که ما ارایه کردیم، جنبه‌های زمینی بیش‌تری دارد. به نظر من ما امروزه بیش‌تر علاقه‌مند بهایی هستیم که او به خاطر مسؤولیت‌هایش پرداخته است؛ بهای از دست دادن دوستان و انزوایش. تأثیر شخصی این مسأله را به شکلی باشکوه سرلارنس الیویر تصویر کشید. ولی برای هنری امروزی مسأله خیلی حادتر است. نیازهای مشروع به دوستی و همراهی، به ویژه در جهان امروزی که تمرکز رسانه‌ها بر روی تمامی جنبه‌های زندگی فرد تا این حد شدید است، اهمیت به مراتب بیش‌تری یافته است. ما از تماشای این رویارویی لذت می‌بریم و اگر امروز به جزییات روزمره علاقه‌مند شده‌ایم، بدین‌دلیل است که می‌خواهیم آن‌ها را به عنوان ویژگی‌های انسانی به حساب آوریم و یا شاید چنین خواستی داریم.

■ ***بدین‌ترتیب این چیزها سبک بازیگری صد سال اخیر را تغییر می‌دهند که ما در مورد آن‌ها برحسب تغییرات ایجاد شده در روان‌شناسی اجتماعی صحبت کردیم. آیا این مسأله می‌تواند از دیدگاه زیباشناختی بررسی شود؟ و آیا راه دیگری وجود دارد که این خط سیر را از سبک بیش از حد بلاغی دههٔ ۱۸۸۰ تا سبک روان‌تر و یکدست‌تر کنونی تاریخ‌گذاری کند؟***

□ خب، تصور می‌کنم پیدایش فیلم‌ها در این میان مؤثر بوده است. برای مثال اگر شما به یک نقطهٔ تلاقی مهم بنگرید (منظورم تحول سلیقهٔ عامه از گیلگاد تا الیویر است) نکاتی روشن می‌شود که ارزش توجه دارند. من همیشه فکر می‌کنم گیلگاد در سرتاسر حرفهٔ خود بسیار بی‌نظیر و از بسیاری جهات ناتورالیستی‌تر از الیویر بود. ولی موقعیت الیویر به عنوان بازیگر سینما در دههٔ سی مطرح است. بازیگری مورد تحسین بانوان، مردی با گیرایی زیاد و جاذبهٔ جنسی مثال زدنی، به‌ویژه آن‌گونه که در نقش ریچارد سوم ـ با آن اجرای عالی شاهدش هستیم ـ چنین گیرایی، جاذبه جنسی و بذله‌گویی ملایمی شکست‌ناپذیر است ـ! و کاملا متفاوت از آن چیزی که وی سعی می‌کرد با گیلگاد مطابقت دهد.

در صورتی‌که گیلگاد می‌توانست سبکی پالوده‌تر، زیباتر و غنایی‌تری داشته باشد، و هنوز می‌توانست کارش را کاملاً باورکردنی و واقعی ارائه کند. ولی گیلگاد منحصر به فرد بود. او پلی بود میان افراط‌کاری‌های سبک ۱۸۸۰ و زمان بعد از آن. منظور من این است که او هرگز هنری آینلی نبود، ولی به نظرم، هنری آینلی ـ حداقل براساس آنچه از او شنیده‌ایم ـ افراطی‌ترین حد سبک غنایی و خودآگاه را ارائه می‌کند. ولی در *هملت*، الیویر سعی کرد از او تقلید کند و این با قوارهٔ او جور در نمی‌آمد و بدین‌ترتیب حاصل کار یک صدای رسای زیباست که به صورتی مجرد و دور از واقعیت ارایه می‌شود: (ادای اولیویه را در می‌آورد) «آه که این جسم سفت و سخت آب می‌شود» که به نوعی غیرانسانی است و شما با یک لحن مالیخولیایی روبه‌رویید؛ لحنی زیبا و مالیخولیایی. ولی به شخصیت دست نیافته‌اید. من هرگز نشنیدم که گیلگاد این کار را بدون آن‌که کاملاً خودش را وقف شخصیت کند، انجام دهد.

در حالی‌که شاهکارهای الیویر در نقش‌های احساساتی، آتشی‌مزاج، قوی و جنگی بود من مطمئنم که وی در نقش هاسپر عالی بود. اگرچه وی در نقش *اتللو* در نسخه ضبط

شدهٔ نمایش، مرا به شدت تحت تاثیر قرار داد. هیچ‌کس به‌جز رالف فینس نتوانسته است وارثی برای سنت گیلگاد باشد. جایگاهی که اگر وی در آن بماند و این جنبه از *صدای زیبا* را متوقف کند، (و این کار در شرایطی که بسیاری از مردم او را تحسین می‌کنند بسیار دشوار است) و آن‌قدر جذب ابزار موسیقایی خودش نگردد که از مفهوم دور بماند. ترکیبی این چنین بسیار عالی خواهد بود. به نظر من گیلگاد و کار زیبایی که او ارائه می‌کرد جای خود را به سبک تند، سریع، آتشی‌مزاج و از نظر عاطفی هدایت شدهٔ الیویر داده است؛ سبکی که گاهگاهی (فیلم **هملت** نمونه‌ای از آن است) سعی می‌کرد آن را درون خودش تثبیت کند. به نوعی می‌توان گفت که وی تلاش داشت این ببر را درون خودش رام کند. نمی‌گویم گیلگاد احساساتی نبود؛ چرا بود، ولی فکر می‌کنم تحولات قرن حاضر باعث شدند که برای بازیگران امروز ایفای نقش‌هایی نظیر ریچارد دوم، هملت و هنری پنجم سخت‌تر شود. این بازیگران برای ارایه چنین کاری چنته خالی‌تری دارند.

■ ***به نظرتان در این زنجیره و در این جنبهٔ موسیقاییِ درحال دگرگونی، جایگاه شما کجاست؟***

برای من این یک مسألهٔ درحال تغییر است. همیشه از من خواسته‌اند در سخنرانی یا گفت‌وگویی در مورد شکسپیر شرکت کنم، این کار را هرگز انجام نمی‌دهم، چون واقعاً احساس می‌کنم حرفی برای گفتن ندارم، جز این‌که عملاً دست به تجربه بزنم. من همیشه از گفت‌وگو در این باره خوشحال می‌شوم، چون این نوعی تبادل اندیشه است، ولی هیچ دیدگاه ثابت و از پیش تعیین شده‌ای در این مورد ندارم، جز آن‌که تلاش کنم تا حد ممکن به واقعیت نزدیک شوم و مسایلی که امروز طی این گفت‌وگو در مورد آن‌ها صحبت شد، در دستیابی به این هدف کمکمان می‌کنند. اگر مثل من قبول داشته باشید، تماشای تلویزیون، بودن در بطن زندگی و حصول آگاهی نسبت به فرهنگ امروز، به ما کمک می‌کند تا عزم خود را جزم کنیم و کار این مرد را پس از گذشت چهارصدسال زنده سازیم و به واقعیت تبدیل کنیم. برخی در مورد فیلم **قصهٔ زمستانی** می‌گویند: چرا بچه‌های امروز باید به نمایشی مربوط به چهارصدسال پیش در مورد یک نجیب‌زادهٔ سرخورده علاقه‌مند باشند؟ خوب گاهی اوقات من نمی‌دانم، واقعاً نمی‌دانم؛ چون ما در این راه خیلی کار کرده‌ایم. مردم به طور اعم و بازیگران به طور اخص، از درد و رنج خوششان می‌آید. آن‌ها قید بسیاری چیزهای زیبا را می‌زنند، ولی درد و رنج را هرگز. و این مسأله می‌تواند منجر به نوعی بازیگری افراطی شود که بعضی اوقات عاری از زیبایی‌های کلامی نیست، ولی هیچ معنا و مفهومی ندارد. از نظر من کار بر روی شکسپیر برابر است با جستجوی معنا. و این کار را می‌توان به صورتی کاملاً واقعی با استفاده یا عدم استفاده از یک تأکید، و ارائه یا عدم ارائهٔ آن در قالب امروزی، انجام داد؛ و نیز با بررسی همزمان قسمت‌هایی که فدا کرده‌اید؛ البته اگر واقعاً چنین کاری کرده باشید. به طور عادی شما چیزی را فدا می‌کنید. بیرون کشیدن تمام مسایل نهفته در نمایش شکسپیر بسیار دشوار است. اگر شما *رومئو و ژولیت* را در بلفاست جنگ زده اجرا کنید تمرکز زیادی بر حس عداوت وجود خواهد داشت، ولی نمایش شکسپیر دربارهٔ دشمنی خانگی است و نه عداوت مذهبی.

من نقش یاگو را در فیلم بازی کرده‌ام و از ناتورالیسمی که فیلم بدان می‌پرداخت لذت می‌بردم؛ به‌ویژه اگر بتوان این حس را با قوهٔ ادراک مردم از نمایش پیوند داد، به نحوی که هنگام خروج از سالن بگویند: «من تمام کلمات را فهمیدم.»

■ ***ولی اگر چنین اتفاقی بیفتد، آن‌ها بسیار خرسند خواهند شد.***

□ بلی. آنچه که من درگیر آن هستم تلاش برای ساده‌سازی است. به سبک قُدما حرف زدن کار ساده‌ای است، به‌ویژه در تلویزیون. به همین دلیل من از مشاهده برنامه‌های شکسپیر تلویزیون بی‌بی‌سی به شدت احساس یأس می‌کنم. چیزی در آن‌ها وجود دارد که بسیار بی‌روح است.

■ ***یعنی یک جور شمایل‌نگاری صرف است، این‌طور نیست؟***

□ آن‌ها قطعاً (بر کارهای شکسپیر) اشراف دارند! (با لحنی پرشکوه): «این است شکسپیر بی‌بی‌سی....»

■ ***«ضبط شده برای تمام اعصار.»***

□ بله خیلی خطرناک است.

■ ***یکبار سیسیلی بری به من می‌گفت (البته کاملاً جدی نبود) که زیارت فرهنگی مردمی که از تمام دنیا به استراتفورد می‌آیند تا شکسپیری را که در ذهن دارند ببینند؛ درک آثار شکسپیر را بر روی***

صحنه تقریباً ناممکن می‌سازد. مجبورتان می‌کند که شروع به خواندن یکنواخت ورد و دعا کنید.

[...] کاملاً، کاملاً. من می‌خواهم در مقابل این فشار که از طریق قدرت سینما در اذهان عمومی به نمایندهٔ آثار شکسپیر بدل شوم، مقاومت کنم؛ یا چیزی که حداقل آن دسته از عوام که بدان گرایش دارند، چون آن‌ها *هیاهوی بسیار*، *هنری پنجم* و *هملت* را دیده‌اند. به نظرم این کار برای من به عنوان یک هنرمند، بسیار خطرناک است که حس کنم همه چیز را می‌دانم. ولی درواقع هیچ خطری ندارد، چراکه می‌دانم این کار را نمی‌کنم! تمام مسأله این است که آدم باید در این کار متخصص باشد، و این‌که هر بار با مشکلات دست‌وپنجه نرم کند تا کار خوبی ارایه دهد و همیشه هم با همان مشکلات روبه‌رو شود، شاید به‌ویژه اگر برای مدتی این کار را انجام داده باشد.

کارهای شکسپیر در امریکا چگونه است، به‌ویژه تجربهٔ خود شما؟ آیا بازیگران امریکایی نسبت به بازیگران انگلیسی جسورترند یا خیر؟ تواناترند یا نه؟ و آیا مزیت و کاستی‌ای نسبت به آن‌ها دارند؟

■ *در این‌جا مانع بزرگ، زانو زدن در برابر چیزی است که از جنس عقدهٔ حقارتِ درونی است؛ کاری که بازیگران انگلیسی به نحو احسن انجام می‌دهند، و زمانی که از دست آن خلاص می‌شوند می‌توانند از توانایی‌ها و قدرت زبانشان بهره ببرند. به نظر من آن‌ها می‌توانند به این زبان قدرت ببخشند، منظورم این است که بازیگران انگلیسی می‌توانند بسیار قابل احترام باشند.*

[...] بله، بله.

■ *و شما کمتر برخورد می‌کنید که بازیگران امریکایی به ورطهٔ آن سقوط کنند.*

[...] من بسیار تحت تأثیر بازی لارنس فیشبرن در نقش اتللو قرار گرفتم، که کارهایی عالی ارایه می‌دهد و فکر می‌کنم او ذاتا شکسپیری است.

■ *در همان حال بازیگران امریکایی می‌توانند از فصاحت آشکار متون به هراس افتند. آن‌ها سعی می‌کنند شعر و قافیه را پنهان کنند. یعنی سعی می‌کنند متن را طوری ادا کنند که به صورت شعر نباشد.*

[...] این‌جاست که پای عمل به میان می‌آید. این یکی از خطرات فیلم است. وقتی این مسایل پیش می‌آیند، مردم نسبت به آن بی‌میل می‌شوند چون از افراط‌کاری، دروغ‌پردازی و تصنعی بودن بیم دارند. یا زمانی که قدم پیش می‌گذارند، آن‌قدر مسأله برایشان تازگی دارد که به واقع پا را فراتر از مقدار نیاز می‌گذارند. و این‌جاست که عمل واقعاً می‌تواند کمک کند. این برای من بسیار جالب است چون من بازیگران امریکایی را بسیار تحسین می‌کنم و فکر می‌کنم شکسپیر به تمام دنیا تعلق دارد. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی