کارگردان باید به‌سوی نویسنده برگردد

گفت‌وگو با «ژان ویلار»

● آیا فکر می‌کنید چیزی وجود دارد که بتوان آن را مکتب جدید کارگردانی فرانسه نامید؟

■ نه و از این بابت خوشحالم، زیرا اولین چیزی که امروز باید از دستش خلاص شویم، دقیقاً همین تصور «هنر کارگردانی» است که سخنگویانی چون «گوردون گریک» آن را به‌مثابه پایانی در خودش یافته‌اند.

● آیا احساس نمی‌کنید که با کارگردانان دیگر گذشته یا حال وجوه مشترکی دارید و اگر اینطوراست با کدامها؟

■ من عمدتاً مدیون کار برخی از اسلاف و معاصران خود ازطریق نوشته‌های آنها هستم. هنگامی‌که «ژوت» می‌نویسد: «یک نمایش خود را در پرتو حقیقت هدایت می‌کند» انسان باید فقط مراقب و نسبتاً دور باشد تا ظهور و تاثیر آن را بر بازیگران ببیند. این ویژگی در حین تاثیرگذاری بر بازیگران، به‌طرق شگفت‌انگیزی آنها را می‌آزماید. آنها را وسعت یا کاهش می‌دهد، دربرگرفته و یا دفع می‌کند. «پیتوف» نیز براساس نظر «لژمانده» کارگردانی یک نمایشنامه در سطح پسندعام را که می‌توانند سالن تئاتر را حداقل صدبار پرکند، رد می‌کند. همان طور که می‌بینید احساس می‌کنم وجوه مشترکی با هم داریم.

همچنین باید نوشته‌های «استانیسلاوسکی»، «باتی»، «دولین»، «کوپو»، «تالما»، «کلایرون» و ... را ذکر کنم. از سوی دیگر آنچه از کار «آنتونی» و «گیمیر» می‌دانم مرا دلسرد می‌کند، باید بگویم دشمن. کافی نیست انسان شهید یا پیامبر باشد، باید به‌مذهبش نیز تعلق داشته باشد.

فکر نمی‌کنم واقعاً تعجب‌آور باشد که من فقط مدیون نوشته‌ها باشم اما مدیون اجراهای این مردان نباشم (در تولید، کارگردانی، طراحی صحنه، لباس، بازی و ...) واقعاً هرچند دیدگاه ما ممکن است از نظر ذهنی اندکی منطبق بر هم باشد ـ حداقل از جنبه بینش و صمیمیت ـ اما واکنش‌های ذهنی ما ضرورتاً متفاوتند. روش‌های دستیابی ما اگر ـ اگر شما دوست دارید ـ روش حمله به‌سوژه و هدف است.

● شما در چه نقاطی با روش‌های کارگردانی گذشته و حال مخالف هستند؟

■ من علیه تمام روش‌های کارگردانی هستم که هدف‌شان بیان ترسناک متداول چند سال قبل یعنی تئاتری ساختن مجددِ تئاتر است. من علیه هرچیزی هستم که تئاتر برای تئاتر محسوب می‌شود. از این رو برعلیه هرنوع طرح قبلی نیز هستم؛ برعلیه هنر اولیه نورپردازی و مدل‌های پرزرق و برق و ستایش‌آمیز لباس پاریسی و برعلیه بازی سمبلیک.

بین رئالیزم آنتونی و قواعد تئاتری کسانی که دنباله‌رو و مخالف او بودند فاصله‌ای وجود دارد. چون یک تئاتر با تاثیرات ساده و بدون ادعا در دسترس همگان است. این بدان معنی نیست که تنظیم صحنه باید سبک باشد و یا لباس‌ها نباید به‌دقت طراحی و دوخته شود و یا حرکات بازیگران از نوع آدمهای کوچه و خیابان باشد بلکه کاملاً برعکس. شاید برای بعضی از کارگردانان گذشته تعجب‌آور باشد که به‌آنها گفته شود تولیداتشان به‌یک هنر بسیار پالایش یافته نمایش تعلق دارد. آنها غالباً از برخی هنرهای خرد و کلان مانند معماری، مجسمه‌سازی، طراحی، سینما، موسیقی، رفتار اشرافی و ... از ظریف‌ترین و مؤثرترین شیوه‌های آنها بهره می‌گرفتند. این همان نوع تئاتری است که باید قاطعانه به‌آنها پشت کنیم.

افزون بر این به‌نظر می‌رسد که جنگ برای مردم نه فقط یک آگاهی جدید از نیازهای عمده واقعی وجودشان را به‌ارمغان می‌آورد بلکه به‌همان ترتیب شاید درک روشن‌تری از خود زندگی به‌همراه دارد. این چنین مردمی از ما، سطح درخشان‌تر ـ اجازه بدهید بگویم پالایش‌یافته‌تر ـ از تئاتر را می‌خواهند و مثلاً «بازیگران آماتور» آرزوهای آنها را برآورده می‌کنند. این نکته باقی می‌ماند که آیا آن روشنگری و قاطعیت را جهت تحمیل بر عموم به‌صورت غیرواضح می‌خواهیم یا نه؟ این تلاش ما خواهد بود و امری فراتر از نقش کارگردان است.

■ این سؤال مثل بقیه سؤالات شما گسترده است و درحقیقت درس کاملی درخصوص تاریخ کارگردانی را می‌طلبد. حتی اگر من دانش کافی جهت پاسخ به‌آن را داشتم، چندین صفحه هم برای پاسخ به‌آن کافی نبود. اجازه بدهید سعی کنم تا آنجاکه دانش من درخصوص تاثیرگذاران اخیر یاری می‌کند، مسائلی را مطرح کنم. دو مکتب خارجی بر صحنه هنر بیشترین تأثیر را گذارده‌اند: ـ اگر اشکالی نداشته باشد مایلم اصطلاح کارگردانی را کمتر به‌کار ببرم ـ مکاتب آلمان و روسیه و تا حد کمی هم ژاپنی و کمدی هنری. اما منظور ما از مطرح کردن مکتب روسی چیست؟ استانیسلاوسکی؟ تئاتر کارمُرنی؟ یا باله روسی؟

قبل از ادامه بحث اجازه بدهید شما را به‌کتب و مقدمه‌های «ژاک کوپر» و «گفتگو با گیمیر» تألیف «بیل گسل» و همچنین مقالات و آثار «باتی» ارجاع دهم. یک هنرمند فرانسوی هم وجود دارد که تاثیر قابل توجهی بر تئاتر اروپا برجای گذاشت: آنتونی. از سوی دیگر در «نامه‌ای به‌مارسی» در ۱۸۸۸ ـ یک سال پس از تأسیس تئاتر Libre ـ آنتونی با جزئیات تحسین‌برانگیز، چندین اثر راکه در بروکسل از دسته نمایشی مشهور «دوک ساکس مینینگ» دیده بود توصیف کرده است. همان موردی که عمیقاً استانیسلاوسکی را تحت تأثیر قرار داد. به‌نظر می‌رسد آنچه ما داریم همان چیزی نیست که شما آن را به‌درستی تأثیر یک مکتب خارجی بر «مکتب فرانسوی» می‌خوانید، بلکه یک نوع تقابل بین مکاتب متنوع ـ اغلب بدون اینکه خود هنرمندان از آن آگاه باشند ـ است. از سویی اگر موفقیت‌هایی را که توسط آنتونی، «لوگن‌پو»، «کوپر»، «گیمیر» و «کارتل» که به‌طور جداگانه به‌وقوع پیوسته را مورد بررسی قرار دهیم، نفوذ و تاثیر مکاتب ادبی را آسان‌تر خواهیم فهمید. شخصاً در پاسخ قسمت آخر سؤال شما، باید بگویم که من کارگردانی و روش‌های دشوار «ولادیمیر سولکوف» را دیده و به‌دقت دنبال کرده‌ام. از «چارلز دولین» آموختم که بدون درگیری احساسی، ضمیمیت عمیق و صمیمانه از ناحیه مفسر، هنر ما هیچ است، یک نوع ادا و اصول است.

● وقتی شما نمایشی راکارگردانی می‌کنید آیا تلاش می‌کنید قسمت‌های مختلف تولید را در یک مفهوم کلی که خود گسترش داده‌اید قالب‌ریزی کنید یا تصور خود را براساس مصالحی که باید با آنها کار کنید، تغییر می‌دهید؟

■ صحنه‌آرایی یک نمایش همیشه نتیجه مصالحه است. مصالحه حداقل بین تصور بصری و بیانی کارگردان و واقعیت زنده. من هرگز هیچ چیز را قطعاً یا دقیقاً قبل از اولین شب نمایش تنظیم نمی‌کنم. کاغذ، یادداشت

یا طرح‌های از پیش نوشته شده ندارم. همه چیز در ذهن و جسم دیگران است. بازیگر پیش روی من است. وادار ساختن یک بازیگر به‌ترکیب صدا و بدن در یک آهنگ از قبل تعیین شده یا استفاده از شلاق پلاستیکی تربیت حیوانات وحشی، صحیح نیست. بازیگر، برتراز یک حیوان هوشمند یا زُبات است. به‌آرامی و با صبر، یک نوع سازگاری جسمانی بین او و من رشد می‌کند و لذا ما یکدیگر را بدون نیاز به‌کلمات زیادی، می‌فهمیم. برای من ضروری است که او را به‌خوبی بشناسم و او را حتی اگرچه دوست‌داشتنی نباشد، دوست بدارم. غیرممکن است که یک کار وابسته به‌اداره خوب را با موفقیّت تولید نمود. به‌همین دلیل ممکن است یک نمایشنامه را با آدمهایی که دوست نداریم، خوب کارگردانی کنیم. هرچند من تلاش نمی‌کنم به‌قول شما قسمت‌های متنوع را در یک مفهوم کلی طرح کنم اما حقیقت دارد که بعد از تعدادی نمایش متنوع، فردگاهی باید برخی از بازیگران را بدون اینکه خود از آن آگاه باشند، به‌سوی یک نمایش کلی پیش ببرد تا آنها را در هماهنگی با سایرین قرار دهد. دقت داشته باشید که کارگردان به‌اختیار این آهنگ را برمی‌گزیند و این حاصل بازی چندجانبه؛ تقابل صداها، بدن و ذهن سایر بازیگران و متن است.

وقتی به‌این نکته دست یافتیم، آن‌گاه باید طرح‌ریزی کرد. این اولین لحظه مرموزی است که سرنوشت تولید اثر، در آن تعیین می‌شود. بازیگر گاهی از آن آگاه نیست و چه بهتر، چون در غیراین‌صورت او خود را درنقشی که باید «خودانگیزه‌ای» باشد، راکد و یکنواخت می‌سازد. اکنون نیز کارگردان می‌تواند به‌روشنی ببیند که یک بازیگر خاص چه چیزی می‌تواند عرضه کند. اغلب خیلی چیزهای دیگر را هم خواهید دید. مثلاً اهمیت جانبی یک بخش که قبلاً به‌عنوان بخش فرعی دیده می‌شد. نمایش برای کارگردان متولد شده است. این لحظه‌ای است که فضایل کارگردان در خطر غلط فهمیدن معانی قرار می‌گیرد. در آن صورت ما شاهد تولد نمایشی هستیم که نویسنده هرگز قصد نوشتنش را نداشته است. کارگردان باید به‌سوی نویسنده بازگردد. به‌او گوش دهد و او را دنبال کند. کارگردان باید در برابر اشتباهات کوچک خود محافظت شود. اشتباهاتی که همیشه به‌عنوان وسوسه‌هایی در مسیرش قرار دارند. از سوی دیگر او باید نویسنده را وادار سازد به‌شکایات و پیشنهادات (غالب توهین‌آمیز) بازیگران واحد یا جمعی توجه کند، زیرا عقیده بازیگری که یک قسمت را اجرا می‌کند، بسیار مهم است.

«آپل» انتقاد «کوبکر» را از صندل‌هایی که او رنگ‌آمیزی کرده بود، قبول کرد. یک نویسنده بدون توجه به‌میزان مهارتش درصورتی که بازیگران را ندیده بگیرد، باید از تئاتر رانده شود.

● در هنگام کارگردانی یک نمایش، آیا هیچ یک از عناصر را پیش از بقیه تنظیم می‌کنید؟

■ آیا چیزی بالاتر از متن و بازیگر را می‌توان تنظیم کرد؟ من بیم دارم آنهایی که همانند سایرین طرح از پیش تعیین شده‌ای دارند، جواب متفاوتی بدهند.

● آیا فکر می‌کنید در تئاترهایی مانند تئاترهای یونانی، رومی، قرون وسطایی یا کمدی ایتالیایی اینگونه باشد و اگر جواب مثبت است تحت چه شرایطی؟

■ شما از من می‌پرسید که آیا فکر می‌کنم تولید آنها ممکن است، من کاملاً متوجه نمی‌شوم. آیا می‌خواهید بدانید که ممکن است چنین احیاهایی نسخ وفاداری از اجرای عالی آن نمایشنامه‌نویسان در طی حیاتشان از کار درآید یا اینکه به‌آنها علاقه هنری وجود دارد؟ آیا آن قواعد می‌توانند تماشاگران امروزی را جذب کند؟ من سعی می‌کنم جواب حاضر و آماده‌ای بدهم. چنین تولیداتی با دقت بسیار بالا همیشه جالب خواهند بود، حداقل برای کارگزاران تئاتر. اما من شک دارم که ما ابزاری برای انتقال کمدی خنده‌دار ایتالیایی به‌تماشاچیان معاصر داشته باشیم، مثلاً با لودگی. این هنر بازیگران خاص بود که با آنها مرد. ترکیبی از سنن بود که انتشار شفاهی آنها اهمیت زیادی از طریق شاگردان و دست به‌دست گشتن تجارب و قواعد داشته است.

یک سنت مشهور اگر بنا باشد زنده بماند نمی‌تواند در تداومش بدون زمان کشنده ناشی از یک وقفه رنج بکشد. آنها همانند تئاترهای کلاسیک و الیزابتین بالاتر از تئاترهای دیگر بودند. نمایشنامه‌نویسان هر عصری به‌خاطر منافع خود به‌سوی آنها می‌روند. ریچارد سوم «ایرونگ» یا «گاریک»، «شب دوازدهم» همگی در تاریخ تئاتر و یک جامعه مهم هستند، همان‌گونه که اجرای اصلی آنها در سواحل «تم» در حدود سال ۱۶۰۰ اینگونه بود. از سوی دیگر درحالی که مطمئناً دیدن یک محصول تا حد ممکن وفادار به‌متن اصلی لذتبخش است، بازیگر یا کارگردان می‌تواند ما را متقاعد سازد که بوریاک هملت را به‌این یا آن طریق بازی کرد.

● آیا شما معتقد هستید که اشکال جدید معماری تئاتری برای برخی از انواع نمایشات مورد نیاز است؟

■ من مایلم به‌سؤال شما در ارتباط با معماری تئاتری به‌طرق مختلف پاسخ دهم که خود حاکی از ناآگاهی یا بی‌تفاوتی عمیق من است. شاید باید جمله «لوپ دووگا» را به‌یاد آورم؛ «سه‌تخته، دو بازیگر و یک احساس» که خیلی بازی زوی آن را می‌طلبند.

● کارگردانی کاری است خلاق یا تفسیری؟

■ خالق تئاتر نمایشنامه‌نویس است. تا آنجا که عناصر ضروری را فراهم می‌آورد. فضایل نمایشی و فلسفی او به‌گونه‌ای هستند که جایی برای آفرینش شخص باقی نمی‌گذارند. لذا پس از هر نمایش ما هنوز احساس می‌کنیم مدیون او هستیم. این بدان معنی نیست که کار تولید او باید کامل باشد.

ارائه صحنه‌ای از آثار شکسپیر به‌تمام معنی کامل توسط بازی ذهن و جسم بازیگر وظیفه‌ای است که نیازمند استفاده از تمام استعدادهای هنری کارگردان است، اما هرگز کاری بیش از یک کار تفسیری نیست. من نمونه شکسپیر را در نظر می‌گیرم، زیرا هرکدام از کارهایش کارگردانی فوق تصور تمام تصورات و تفکرات خلاق را عرضه می‌کند. این کارگردان نیست که با استفاده از تصوراتش، تفسیر هریک از شخصیت‌های شکسپیر را درنظر می‌گیرد، بلکه این کاراکتر عریان و برهنه است. این عریانی که با همین کارگردان صحنه مختص شکسپیر آشنا می‌شود. به‌طور طبیعی متضمن یک سبک صاف و منظم بازی است اما نیازمند آن است که در عین حال حساسیت دقیق را از ناحیه بازیگر که باید در تماس دائم با تماشاگر باشد، حفظ کند.

می‌توانم اضافه کنم اگر هرکارگردانی که یک واقعه نمایشی را تمرین می‌کند، احساس کند که خالق است پس بازیگر هم همینطور است و تماشاگر نیز و چراکه نه. بازیگران قدیمی را به‌یاد آورید: نویسنده، نمایشنامه‌ای می‌نویسد، بازیگر دیگری آن را اجرا می‌کند، پس جایگاه مفسران کجا است؟ اگر بخواهیم فقط معنی دقیقی به‌کلمات بدهیم، تردیدی نیست که باید تمایزی منطقی بین افکار آفرینش هنری و تفسیر به‌دست دهیم و زمینه‌ای فراهم خواهد شد که در آن کارگردان در تلاش برای آفرینش می‌تواند غذایی برای تبوغ حریص خود پیدا کند. یک هنر خلاق درست و مناسب در بیان مهارت بازیگر قرار دارد. مانند پانتومیم که در آن بدن بازیگر صحبت می‌کند.