در کارگاه داریو فو

پروین پویا

«آشنایی با داریوفو» عنوان پایان نامه ی کارشناسی خانم *پروین پویا* در رشته ی ادبیات نمایشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران، به راهنمایی خانم *منیژه محامدی ست* که در نیمسال اول ۷۶-۷۵ ارایه شده. این رساله، پس از مقدمه شامل معرفی و زندگینامه ی هنری فو و همسرش *فرانکا رامه*، مصاحبه با آنها، دو جلسه از کارگاه تئاتر آنها در هنرکده ی ریورسایدلندن، و یک نتیجه گیری است، به همراه نقل ترجمه ی متن کامل نمایشنامه ی «مده آ» اثر داریوفو، و اقتباسی از آن، تحت عنوان «جیسون» که نوشته ی خانم پویاست.

آنچه در زیر می آید، تلخیص شده ی فصلی از این پایان نامه است که به شرح شیوه ی کار فو در کارگاه تئاترش با هنرجویان ریورسایدمی پردازد.

داریوفو: پیش تر، بداهه سازی های گوناگونی را به بوته ی آزمایش گذاشتیم، و جریان به خوبی پیش رفت. باید متذکر شوم، از توانایی شما در فهم کلیه ی بداهه سازی هایی که بی درنگ و به سرعت حاصل شدند به طرز خوشی در شگفت شدم. به روشنی می توان دریافت، تعدادی از شما با این شکل از نمایش بسیار هماهنگ و تا حدی زیادی از آن مطلع هستید، در حالی که بقیه توجه کافی به زمان بندی و عکس العمل های دیگران نداشتند. متأسفانه در حال حاضر وقت چندانی نداریم.

هدف از بداهه سازی به کار بردن اصولی است که ما در ایتالیا استفاده می کنیم. به طور همزمان یک دوربین ویدیویی ـ تلویزیونی ثابت و یک دستگاه ضبط صوت بر روی صحنه نصب می کنیم. ابتدا، بداهه سازی را ضبط کرده و بعد تمامی آنچه را بر روی نوار ضبط شده، مورد بررسی و مطالعه قرار می دهیم. قطعات، نقل قول ها و عباراتی را انتخاب می کنیم که واضح و روشن هستند و به خوبی تأثیر گذارده، به روشنی دریافت می شوند. سپس همگی کار را بر روی نمایشنامه با همان متن برگزیده و نهایی آغاز می کنیم. حالات بازی یا عملکرد را به طور کلی در قسمت سمت چپ صفحه و دیالوگ ها یا مکالمات را در قسمت راست صفحه می نویسیم و پیشنهادهای بعدی یا طرح های پیشنهادی مشترك (پیشنهادها یا طرح هایی که کلیه ی افراد گروه در آن سهیم هستند) را ابراز می داریم. سپس متن آماده شده را دو یا سه مرتبه با یکدیگر خوانده و مرور می کنیم ـ با این حال سعی نمی کنیم در این مرحله، جزییات بیش از حد وارد کار شود. نتیجه ی حاصله، هنوز خام است و احتمالاً احتیاج به تغییر و اصلاح دارد، بنابراین، در اصلاح و تغییر آن را گشوده و باز باقی می گذاریم. بدین ترتیب، هنگامی که آن را دوباره اجرا می کنیم، افراد نقش ها را با کلمات خودشان ایفا می کنند. سپس برای بار سوم نمایش را ضبط می کنیم و همین طور برای بار چهارم و به تدریج پرداخت نمایش را با ساختاری مناسب به انتها می بریم. بعد کار جدی تولید قطعات نمایش (پرده های نمایش) و تقسیم بندی نمایش به صحنه های مختلف را پی می گیریم؛ و آهنگ صحیح بازی های وابسته به یکدیگر یا حالات آن ها را مورد مطالعه قرار می دهیم و به ویژه کار گروهی خود را بر یافتن شرایط حمایت کننده ی خارج از بازی اصلی متمرکز می کنیم. به عبارت دیگر، ما در جستجوی نقطه ی تقاربی در کار نمایش هستیم. (نقطه ای که توانایی های متعالی افراد در کار نمایش با یکدیگر تلاقی دارد.) دقیقاً مانند کار در موسیقی. به عنوان مثال، در مقایسه ی موسیقی چند صدایی با موسیقی تک صدایی، رهبر گروه در مواقعی با کنار هم گذاشتن چند آوا و تلفیق و ترکیب آن ها، می تواند نت اصلی را شاخص کند.

حال داستان دفعه ی قبل را درنظر می گیریم. در آن داستان، زنی مورد بازجویی پلیس قرار گرفته و نمی خواست در طی بازجویی عکسی از او گرفته شود. و دیدیم، مأمور پلیس پیوسته تلاش می کرد تا در عکس ظاهر شود. و زنی را دیدیم که دایم عیب جویی می کرد زیرا می خواست از او بازجویی کنند.

شخصیت دیگری نیز در داستان وجود داشت که معتقد بود، او نه به خاطر قتل و کشتار، بلکه به جهت نپرداختن عوارض جاده دستگیر شده. حال می توان تمامی این اوضاع و شرایط ناهمگون را توسط سوم شخصی توضیح داده و به نحو چشمگیری به ورطه ی دید و توجه آورد. مثلاً، سوم شخص مذکور می تواند گزارشگر روزنامه ی محلی باشد، که در حال مکالمه ی تلفنی با دفتر روزنامه است. او می کوشد، آنچه را به وقوع می پیوندد به دقت گزارش داده و بازگو کند. او واقعیات متغیری را که می شنود، یادداشت و گزارش می کند. واقعیاتی که در همان لحظات توسط شخصیت های داستان به وقوع می پیوندند. و بدین طریق او هماهنگ کننده ی داستانی می شود که در حال نمایش است. مورد اخیر صرفاً یک مثال عینی ممکن است. به همین ترتیب تعداد بی شماری از موارد ممکن دیگر نیز، می توان یافت.

حال مایلم از تجربیات هفته ی گذشته به عنوان یک اساس و پایه برای رشد و نمو بعدی استفاده کنم و روابط پیچیده تری را بداهه سازی کنم. این سبک از بداهه سازی به «کلید اغوا (با ترغیب)» مربوط می شود. رابطه ی یک مرد و یک زن و این که چطور هریک از آن ها می کوشد تا خود را جذابتر به دیگری بنماید. حال تمامی حالات مورد بحث را درنظر می گیریم.

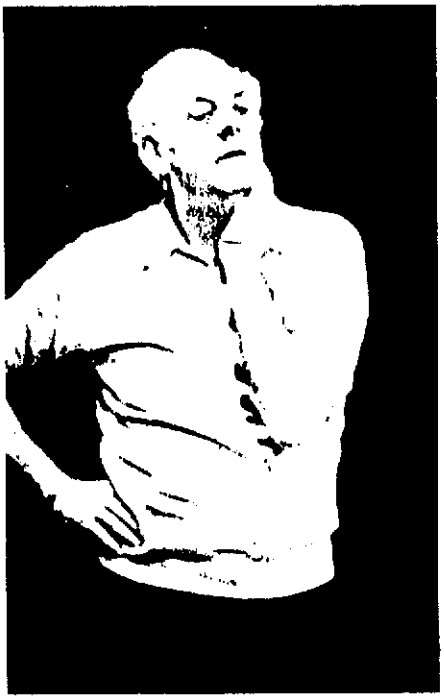
زنی سوار قطار می شود. مرد پیشقدم شده و به او کمک می کند تا لوازمش را در محل مناسب قرار دهد. شاید او به زن، روزنامه ای برای خواندن یا سیگاری برای دود کردن تعارف کند؛ ممکن است درباره ی وضع هوا صحبت کند. کاربرد هرگونه دستاویز، هرآنچه باشد، برای بازکردن سر صحبت و شروع دوستی. سپس طبق معمول مأمور جمع آوری بلیط در حالیکه بلیط ها را از مردم می گیرد، سرمی رسد. زن نمی تواند بلیطش را در کیفش پیدا کند. او شروع به گشتن تمامی وسایلش می کند، تا بلیط را بیابد. مرد سعی می کند که به او کمک کند... شاید بلیط در جیب ژاکت یا حتی جیب شلوار زن باشد... زن عصبانی می شود ... اما دست آخر بلیطش را پیدا می کند. حال نوبت مرد است که بلیطش را پیدا کند. او مطمئن است که بلیط تهیه کرده، اما همیشه بلیط را در جیب خاصی قرار می دهد ... بعد متوجه می شود که جیبش سوراخ شده و بلیطش را گم کرده است. بنابراین، باید دوباره مبلغی بابت بلیط دیگری بپردازد. تنها اوست که به طرز باورنکردنی گیج و دستپاچه شده است ... و پولی برای خرید مجدد بلیط ندارد. در این حال به شدت احساس حقارت می کند، اعتماد به نفسش را از دست می دهد و زن پیشنهاد می کند که بهای بلیطش را بپردازد. موقعیت کاملاً عکس شده، رابطه ی بین آن دو تغییر می کند. مرد اعتبار و اطمینان خویش را از دست می دهد، و زن با او همدردی می کند. در انتها، این زن است که در موقعیت پیش آمده، احساس آسودگی می کند؛ چون مرد اتکا به نفس خود را از دست داده است.

حال مایلم، این قطعه از نمایش را، با سه تن از شما بر روی صحنه امتحان کنم. (سه داوطلب پیش آمده و این قطعه را اجرا

طرحی از داریو فو

می کنند.) لزومی ندارد با اجرا و در نظر گرفتن جزییات کامل نمایش، برای فهماندن تصویر قطار در حال حرکت خود را بیازمایید. جزییات صحنه را آن طور که میل خودتان است، بسازید. (قطعه ی انتخاب شده، اجرا می شود.)

بسیار خوب! دو یا سه نکته ی بسیار جالب و سرگرم کننده در این قطعه ی نمایشی قابل ملاحظه است. آنجا که زن می گوید: «او مرد مطلوبی است ... او تمامی راه را از لندن با من مشغول صحبت بوده ... و به من عکس های خانواده اش را نیز نشان داده ...» توضیحات زن راجع به مرد که در ذهنش می پرورد را می توان بیشتر گسترش داد. نشان دادن یکی ازعکس های تان به یک شخص، یکی از بهترین راه های شروع یک مکالمه و به اصطلاح باز کردن سر صحبت است. و شما با نشان دادن یکی از عکس های خانوادگی خود به طرف مقابل می توانید به صحبت راجع به غافلگیر کننده ترین جزییات نیز بپردازید ... به عنوان مثال، برادرم همسرش را به قتل رساند ... اماآن هابسیار به یکدیگر علاقمند بودند ... البته، من شبیه برادرم نیستم (برای آن که او نگران می شود) ... و تمامی این مطالب بعداً می تواند توسط زن به مأمور بلیط، هنگامی که وارد شده، گزارش شود. و با این که جریان واقعی است، مضحک و خنده دار نیز به نظر می رسد. نکته ی مهم در اینجاست که باید از شخصیت پردازی افراطی راجع به یکی از شخصیت های نمایش پرهیز کرد. هرقدر رفتار شما درست تر و واقعی تر باشد، اثر متناقض و مضحکه ای که در آن نهفته، بیشتر خواهد بود. به عنوان مثال، بکت (منظور یکی از بازیگران است)، نباید بیش از حد مهم جلوه داده شود. البته یک مورد استثنا نیز وجود دارد و آن این که نباید به روشی که در مورد آن صحبت رفت، پرده ی آخر نمایش را گرانبار و سنگین کرد. در این صورت تأثیرش را از دست



خواهد داد. بنابراین، شما باید از حرکات شخصی افراطی و بیش از حد رنگین کردن نقش ها بپرهیزید. در طرز بیان شخصیت تا آنجا که می توان باید حد اعتدال را رعایت کرد و دیگر این که، از واقعیت شروع کنید، تا به موارد متناقض و تخیلی برسید.

حالا دوست دارم که همان موضوع اصلی را با افراد دیگری امتحان کنم. ما یک زوج دیگر خواهیم داشت ... یک جفت عاشق واقعی ... که بعداً به کوپه ی قطار وارد می شوند و عاشقانه با یکدیگر خواهند بود ... آن ها دیوانه وار عاشق همدیگرند، در گوش یکدیگر نجوا می کنند در حالی که در اثر خنده، بریده بریده صحبت می کنند. با انجام چنین حالتی، دیگران را گیج می کنید و شخصیت های دیگر نمایش همانند سابق خواهند بود. به هرحال، لطفاً شخصیتهای ساخته و پرداخته ی خود را بیش از حد مهم جلوه ندهید و نقش آن ها را دوباره انتخاب کرده و به ابداع و احیای مجددشان بپردازید. (پنج داوطلب پیش آمده و قطعه ی انتخاب شده را اجرا می کنند.)

خیلی خوب! حالا همین قطعه را با یک گروه جدید امتحان می کنیم. می خواهم به مواردی از اجرای آخر بیشتر بپردازم. شخصیت و نقش دو عاشق یاد شده باید اندکی تقویت گردد. ضرورتاً، نه به این معنی که باید به آغوش یکدیگر بروند. ... نه! مهم بی توجهی آنها نسبت به اتفاقات محیط اطراف شان است. آن ها در دنیای کوچک خود سرگرم هستند. نجوا می کنند، توأم با خنده ی بریده بریده، صحبت می کنند و معمولاً هیجان زده و عاشقانه رفتار می کنند. مهارت در این نقش ها، توانایی در تطابق با آهنگ معمول این قطعات نمایشی است. به عنوان مثال، همان گونه که قبلاً یادآور شدیم، هرچقدر حالت دستپاچگی یا برآشفتگی و کشش در کوپه ی قطار بیشتر می شود، همانقدر نقش دو عاشق صمیمی با یکدیگر ترکیب و تقویت می شود. به علاوه، به ایده ی درنظر گرفتن شخصی با احساسات جنسی نسبت به جنس موافق نیز، توجه خواهم داشت. فکر بدی نیست. اما پیشنهاد می کنم. او صرفاً بگوید، زن گریز است و نمی خواهد این تصور در ذهن زن ایجاد شود که او نیز یک مرد متعصب معمولی است و تمایل به گپ زدن با خانم ها در قطار دارد. قسمت دیگری که کاملاً خوب به نظرم رسید جایی بود که شخص (زن گریز) در حال نوشتن نامه بود. می توانیم در این قسمت عامل متعجب کننده بگنجانیم. در یک موقعیت معمول در این قسمت، همین شخص که در حال نوشتن نامه است، برای جلب توجه زن، ناگهان با عصبانیت، نامه را پاره پاره کرده و آن را بر کف کوپه ی قطار می ریزد. بعد شخص می فهمد که مرتکب چه کاری شده است و شروع به جمع کردن پاره کاغذها از کف قطار می کند. حین نمایش اعمالی را انجام دهید که در زندگی روزمره کاملاً طبیعی و بدیهی است، اما اعمالی که وقتی در یک کوپه ی قطار انجام می شوند تا بدان وسیله سر صحبت را با یک خانم باز کرد، بی درنگ مضحک و خنده دار به نظر می رسند. البته من در اینجا صرفاً چند پیشنهاد ارایه دادم. آنچه را که خود شخصاً تمایل دارید انجام دهید ... خوب! حال ادامه می دهیم. این بار یک زن را به عنوان مأمور بلیط درنظر می گیریم. (پنج داوطلب پیش آمده و قطعه ی انتخاب شده را اجرا می کنند.)

برای نیمه ی دوم کار، موضوع دیگری را انتخاب می کنیم. یک اثر را امتحان می کنیم. سکوت مرگبار شخصی که در خواب ابدی فرو رفته. موقعیت، یک اتاق نشیمن است و از در باز آن، اتاقی با یک تابوت دیده می شود. جمعیت وارد اتاق می شوند. آنها می ایستند و اخلاقی صحبت می کنند. سپس یکی از آن ها دل و جرأت به خرج داده و می رود تا نگاهی به مرد فوت شده بیندازد، تا آخرین احترامات خود را به کالبد بی جان تقدیم کند. آنها می نشینند و صحبت را ادامه می دهند و تمامی چیزهایی را که مردم راجع به مردگان و رفتگان می گویند، بر زبان می آورند اما شاید سعی دارند آن چیزهایی را بگویند که باهم متناقض است. معمولی ترین مثال راجع به این تناقض گویی: «به نظر می رسد که انگار خوابیده است.» یا: «دو روز پیش او کاملاً خوب و سرحال بود.» مورد اخیر می تواند قابل توسعه باشد: «هرگز او را به این خوبی ندیده ام.» و در این شرایط، شما شخصی را شاهد هستید که موضوع مطلوبش را در ذهن دارد. به عنوان مثال، فردی که از این موقعیت بهره گرفته، تا با خانمی سر صحبت را بازکند؛ زیرا زنی در حال گریستن را، جذاب می یابد. برای اجرای این قطعه ی نمایشی ده داوطلب می خواهیم. البته یکی از افراد، از وابستگان نزدیک شخص فوت شده است. دیگری بیوه ی اوست. شما دو نفر پیش رفته و به دیگران خوش آمد خواهید گفت، و هرازگاهی عمیقاً، احساساتی و غمگین می شوید.

ممکن است بگویید: «شاید سرنوشت اینطور بوده... ما در کنار یکدیگر کاملاً خوشحال بودیم.» اما به نظر می رسد، او با زنان دیگری نیز رابطه داشته. او شاید برای مدتی با زنی زندگی و معاشرت می کرده و همچنین با زن دومی، نسبتی نیز داشته است. «او هرگز به من اجازه نداد که آرزویی داشته باشم. در واقع زمانی که مطمئن بودم او با زنان دیگر مراوده دارد، به طرز شگفت آوری به من عشق می ورزید. مواقعی که زنی معاشر او نبود، همواره متوجه می شدم، چرا که در آن اوقات عادت داشت به من بی اعتنایی کند.» بیوه زن، دایم در حال رفت و آمد است.

زنی مظنون به دوستی با شوهر فقیدش حضور دارد. بیوه زن، سرتا پای او را نگاهی می اندازد و به ویژه هنگامی که وارد اتاق دیگر می شود، تا به مرحوم نگاهی کند، عکس العمل های او را زیر نظر دارد. در بین شخصیت های دیگر نمایش، یکی دیگر می رود تا نگاهی به جسد بیندازد و وقتی برمی گردد، شما می گویید: «تصور می کردید؟» ظاهراً به نظر می رسد مرده ای دیگر در ساختمان بوده، دو طبقه بالاتر. آپارتمان را اشتباه گرفته اید. شاید شخص دیگری شنیده باشد که آپارتمان مهیا برای اجاره است. شاید کسی برای گرفتن طلب پولی وارد گردد، چرا که شخص مرحوم قسط معامله ی اتومبیلی را که دو هفته ی پیش انجام داده بود، نپرداخته... اگر بیوه ی او مبلغ لازم را نپردازد، اتومبیل را از دست خواهد داد و اتومبیل مالک دیگری خواهد داشت. تمامی این جریان هنگامی به وقوع می پیوندد که جمعیت در حال رفت و آمد هستند. در هرحال، نظاره ی پیکر بی جان، و تعرض به مأمور وصول قسط اتومبیل که این وقت، وقت مناسبی برای وصول مبلغ تعهد شده نیست و غیره و غیره.

به یاد داشته باشید در صحنه، تحرك را فراموش نکنید و هنگامی که شرایط کاملاً آماده است، نقش ها را خودتان تعویض کنید حالا موضوع انتخابی را اجرا کنید! (داوطلبان قطعه ی نمایش را اجرا می کنند.) بسیار خوب! موارد بسیار جالبی در اجرای قطعه ی نمایش وجود داشت. یکبار دیگر آن را امتحان می کنیم، حالا با یک گروه دیگر. (داوطلبان پیش آمده و قطعه ی نمایش را یک بار دیگر اجرا می کنند.)

مشکل اجرای قبلی این است که: ازدحام شما بر روی صحنه باعث پوشیده ماندن دیگران از دید، و تداخل صحبت هایتان می شود. واقعاً این طور است. ما باید شرایطی را درنظر گرفته و به اجرای آن بپردازیم و موارد غیر دلخواه را بیرون بریزیم. اما متأسفانه باید کم کم این جلسه را به آخر رسانده و تعطیل کنیم.

قبل از آن که این جلسه را به اتمام رسانیم، خوشحال خواهم بود اگر سعی کرده و به سوآلات احتمالی شما در مورد چهار کار تمرینِ انجام شده پاسخگو باشم.

سوآل: هنگامی که شما در مورد آخرین تمرین انجام شده می گویید که باید «موارد غیردلخواه را بیرون بریزیم» دقیقاً چطور در عمل آنرا انجام می دهید؟

داریوفو: در هر دو موقعیت به نمایش درآمده، زمینه هایی برای خوب پروراندن وجود داشت. به عنوان مثال، این واقعیت که اندوه و ناراحتی زنی که دوست سابق مرد فقید است باعث ایجاد شک و شبهه در همسر او می شود، از همان زمینه هاست. این حُزن و اندوه قابل پرورش و تبدیل به ناله ی جنون آمیز است، که در نتیجه ی آن همسر مرد فقید از آن زن خواهد خواست که موضوع را خیلی سخت نگیرد. همسر فکر می کند: «من همسرش بودم و حال آن که این چنین ناله و گریه نمی کنم؛ او که همسرش نبود، با این حال چنین گریه و ناله سرداده است.» نقل قول اخیر قابل پرورش و تبدیل به یک دیالوگ و مکالمه است، در نمایش اخیر به صورت خام و پرورش نیافته باقی مانده است.

سپس قیل و قال بین همسر و خواهر مرحوم را شاهد بودیم. «از زمانی که نوزادی بیش نبود او را می شناختم... شما هرگز شوهر خود را درك نکردید... و اگر او به شما خیانت کرد، به نظر من حق با او بود... او عاشق شما بود، اما شما همیشه رابطه ی سردی با او داشتید. اگر من همسرش بودم، می دانستم که با او چطور زندگی کنم... و غیره.»

می توانیدبه چگونه تحمل کر دن دوستی نزدیک بپردازید که پیوسته می گوید: «من او را همین دیروز دیدم... غیر ممکن است که او مرده باشد... باور نمی کنم... قرار بود با هم به تماشای مسابقه ی فوتبال برویم... هنوز بلیط ها را با خود به همراه دارم... حال باید بلیط ها را به چه کسی بدهم؟ باور نمی کنم که او مرده! تا به حال برای دیدن او چهار مرتبه آنجا بوده ام، و از آن طور به نظر نمی رسید. اگر از من بپرسید، او شخصیت دیگری داشت. مرد بامزه ای بود، می دانید؟!... او دایم با من شوخی می کرد. در واقع او یک بار با من شوخی کرد...» البته، کس دیگری تمایل ندارد به او گوش دهد و او به دنبال شخصی ست تا داستانش را بگوید.

راجع به فردی که برای انتقال مالکیت اتومبیل امد چه فکر می کنید؟ او می خواهد سوییچ اتومبیل را باز پس گیرد. اما نمی خواهد بیش از حد بی احساس باشد. او متوجه می شود مرد از دست رفته ای در خانه است. اما خود را دارای تکلیفی می داند و باید انجام دهد. او در خود نسبت به آن مرد احساس تأسف می کند. زندگی اندوهبار است. امروزه مردم فاقد احساس هستند. اگر نزد رییسم بروم بگویم اتومبیل را برنگردانده ام، تنها به این علت که آن خانواده، شخصی را از دست داده، او جریان را درك نخواهد کرد... این رؤسای ما هستند که به مردگان احترام نمی گذارند! بنابراین شما می توانید در سطوح مختلفی تمامی این زمینه را پرورش دهید و این پروراندن باید با دقت نظر و لطافت صورت گیرد.

به نظر من، بازیگران باید طرز آفریدن نقش ها را برای خودشان بیاموزند... تا مصنف نقش خویش باشند... تمامی

بازیگران باید به این کار مبادرت ورزند. به نظر من، مهم‌ترین معیار و ضابطه برای هر مکتب نمایشی این است که، به پیروان خود بیاموزد تا مصنف و مؤلف باشند. آن‌ها باید نحوه‌ی پروراندن موقعیت‌ها و زمینه‌ها را به شاگردان خود بیاموزند.

مواقعی دقت کرده‌ام، وقتی بازیگری را به کار می‌گیرم که آموخته چطور زمینه‌ها و موقعیت‌ها را بپروراند، وقتی متنی را به او می‌دهم تا اجرا کند (حتی اگر متنی باشد که قبل از اجرا باید کاملاً آرام، کلمه به کلمه یاد گیرد)، او احساسی درونی نسبت به میزان، نواخت و به ویژه ترکیب و تلفیق در ذهن دارد و در مقایسه با میانگین مربوط به بازیگران معمول، بالاتر است. وقتی بازیگر چگونه آفریدن شخصیت‌ها را بداند و بداهه سازی کند، او قادر است این کار را به تفکیک انجام دهد. (این نکته مهم است) این امر به طور بدیهی هم مربوط به آقایان و هم مربوط به خانم‌هاست.

سوآل: *بنابراین، همواره بین شما و شخصیتی که اجرا می‌شود، فاصله‌ای موجود است؟*

داریوفو: من تا به حال این اقبال را داشته‌ام تا اجرای تعدادی از بازیگران بسیار عالی را مشاهده کنم. در انگلستان، فرانسه، تمام خاک اروپا و کشورهای دیگر. توجه داشته‌ام آنچه بازیگران مشهور را از بازیگران معمولی و عادی متمایز می‌کند، همانا قدرت نهانی آن‌هاست. به این معنی که آنها درک عمیقی از اصول نمایش دارند و آنچه را که ایفا می‌کنند کاملاً درک کرده و ارتباط و اتصالی همه جانبه با آن دارند. اگر به شناگران نگاهی بیندازید. شناگران ماهر و چیره‌دست را تشخیص می‌دهید. چراکه آنان می‌توانند با سرعت زیادی، دست‌ها و پاهای خود را به حرکت درآورند، اما نسبت به شناگران تازه کار یا ناوارد حرکت و امواج کمتری در آب تولید می‌کنند. در واقع شناگران ناوارد حتی با نگه داشتن سر خود خارج از آب نیز مشکل دارد. مشابه همین قاعده شامل بازیگران نمایش نیز می‌شود.

آنچه از یک فرد، شناگری چیره‌دست می‌سازد، هماهنگی اعمال وتناسب آن‌هاست. شما اطلاع چندانی از این که آن‌ها چطور بدن‌شان را به حرکت درمی‌آورند، ندارید ... به سختی می‌توان نحوه‌ی تنفس آن‌ها را دید ... و این همان قدرت نهانی است. این همان قابلیت انعطاف و حرکت به نرمی و زیبایی است. ظاهر کار هرگز نشان نمی‌دهد که آن‌ها سخت و سنگین در حال فعالیت هستند. ظاهراً آن‌ها شما را وادار می‌کنند، فعالیت سنگین‌شان را فراموش کنید ... حتی هنگامی که حرکات‌شان غیرطبیعی و کاملاً تصنعی ست. این حرکات باید به نحوی طراحی شود که توسط ماهیچه‌های شکمی تقویت گردد. در نمایش، کاربرد پوشش صدایی و استفاده از صداهای غیرطبیعی ... همین گونه است. اما در ظاهر معمولی و آسان به نظر می‌رسد زیرا این تکنیک، جزیی از توشه و توانایی درونی بازیگر شده است و به این علت می‌تواند صدای از حلقش را به صدای ورای بینی‌اش تبدیل کند، و شما حضار، متوجه این تغییرات نخواهید شد.

تکنیک و درک شما، نباید در جهت خودنمایی توانایی‌هایتان استفاده گردد، در عوض باید برای جلوه‌ی حدود توانایی شما در آفرینش شخصیت و تخیلات شما به کار گرفته شود. عامل تنفر من از بازیگران موفق، به رخ کشیدن قدرت صوتی آن‌ها برای تماشاگران است. نمایاندن تکنیک خود به تماشاگران و خودنمایی در این کار، عوامانه و پیش پا افتاده است. شما سعی می‌کنید با این مطلب که هنرپیشه‌ی خوبی هستید، آن‌ها را تحت تأثیر قرار دهید و این پست و عامیانه است. درست مانند آن است که یک نوازنده‌ی ویلن عمدتاً در قسمتی از کار نواختن قطعه‌ی موسیقی، تظاهر به داشتن سبک و کاری پر زحمت کند. در واقع با شکوه‌ترین ویلنیستی که تا به حال دیده‌ام، از مجارستان بود. فردی نحیف و ظریف، که به ظاهر مانند پیشخدمتی به نظر می‌رسید و وقتی که ویلن می‌نواخت، هرگز جلوه‌ی ویژه‌ای به توانایی‌اش نمی‌داد و خودنمایی نمی‌کرد.

سوآل: *آیا شما به مشارکت تماشاگران اعتقادی دارید؟*

داریوفو: بله، بله من به تماشاگران معتقدم. برای بازیگر و هنرپیشه‌ای که قادر به شنیدن صدای حضار است، تماشاگر از عوامل اجتناب ناپذیر به شمار می‌رود. حضار و تماشاگران، بزرگترین همکار و شریک هنرپیشه هستند. در واقع این تماشاگران هستند که شما را قادر می‌سازند بفهمید چطور اشتباهات خود را اصلاح کنید. زیرا تماشاگر برای بازیگر همچون آینه برای هنرمندی ست که با باله‌ی کلاسیک می‌رقصد ... حتی بیشتر از آینه، در حقیقت، برای آن که تماشاگر می‌تواند چیزهایی را به شما بفهماند که آینه قادر به نمایاندنش نیست.

چندین بار، خود را در وضعیت نوشتن یک قطعه نمایش قرار داده و بعد به اجرای آن در مقابل دیدگان تماشاگران پرداخته‌ام. یک شب، دو شب، سه شب ... و در یک بعدازظهر خود را در برابر تماشاگرانی با دقت یافتم، آن‌ها بی‌درنگ مرا متوجه ساختند که کجا و چرا قسمتی از نمایش به درستی کار آمد نیست. همان طور به من نشان دادند چطور آن قطعه را به طور صحیح به کار بیندازم و نمایش را به پیش ببرم. به ویژه تماشاگر کمک می‌کند تا قسمت‌های زاید نمایش را حذف کنم.

حتی می‌توانم بگویم، تماشاگران مرا قادر ساختند تا شیوه‌ی بدیع حاکم در ساختار نمایش‌های کهن و تئاترهای باستانی را دریابم. به عنوان مثال، در کارگاه هنری اول، «مرد نابینا و افلیج[1]» را به اجرا درآوردم. متن اصلی این نمایشنامه به زبان فرانسه بود، و مربوط به قرن پانزدهم می‌شد و درواقع از دو سه قرن پیش‌تر سرچشمه می‌گرفت. خواندن متن فرانسوی مربوطه، بیست دقیقه به طور می‌انجامید. حال، چه اتفاقی افتاد؟ متوجه شدم برای بازگویی دیالوگی، مجبور به توضیح نکاتی هستم که بسیار طولانی و خسته کننده است. متن از نوع نوشته‌های توصیفی بود. به طور قطع، آوانویس قطعه‌ی نمایش مذکور ـ احتمالاً ژان لوین[2] ـ اجرای عمومی آن را دیده، اما

1. Blind man and the cripple.
2. Jean lavigne.

اجرایی از «مرگ تصادفی یک آنارشیست»

خود را به نگارش کلمات صرف هنرپیشگان محدود نکرده بود. او سعی داشته تکه های دیگری نیز به نمایش اضافه کند؛ حرکات فیزیکی بازیگران بر صحنه را توصیف کند. مثلاً می گوید: «پایت را در اختیار من بگذار ... خدای من! چه پای درازی داری؟!! ... حال پای دیگرت را بالا بیاور ... و بر روی شانه ام قرار بده ...» در حرکت مستقیم واقعی، تمام نقل قول بیان شده در تقریباً شش کلمه ی کوتاه قابل انتقال است، برای آن که شما ناظر حرکت هستید. بنابراین، تمامی آن قسمت های متن، توسط آوانویس درباره راهنمایی های روی صحنه، اضافه شده بود.

حال، وقتی تمامی آن مهملات را حذف کردم، متن اصلی فقط یک سوم طول متن قبل را داشت. اما توسعه و پروراندن حالت فیزیکی بازیگران به هنگام نمایش و اجرا، به میزانی افزایش یافت که کل قطعه ی نمایشی در نیم ساعت گنجید. به عبارت دیگر، اهمیت حالات بازی و اجرا، با آزادی از قید این بار «کتابت» چندین برابر شد. و این وضعیتی است که ما در بسیاری از «نسخه های قدیمی» با آن روبرو هستیم.

اتفاقاً این متون قرون وسطایی به «مجموعه ی قوانین» معروفند، زیرا آن ها از اسناد وکلا و حقوقدانان به شمار می روند. فردی که شاید کاتب نُسخه های قدیمی بود، بر پشت اسناد قانونی، تکه ها و قطعات نمایش ها یا اشعار را می نوشت. و علت این که این آثار به دست ما رسیده، این است که هیچکس قوانین حقوقدان ها را دور نمی ریزد. زیرا آن ها قوانین، قاعده مندی ها و به خصوص قراردادها را در خود جای داده اند. تقریباً تمام نمایش ها و اشعار مهمی که از قرون وسطی به دست ما رسیده، بر پشت این مجموعه قوانین و این اسناد حقوقی نوشته شده است!

سوآک: *آیا شما اعتقاد دارید که، تئاتر می تواند دنیا را دگرگون سازد؟*

داریوفو: من مطمئنم نه تنها تئاتر بلکه هیچ صورتی از هنر، به خودی خود، نمی تواند چیزی را تغییر دهد ... حتی هنر متحجّر. باید این نکته را متذکر شوم که لحظات بزرگ تجارب هنرمندانه، همواره از حرکت های بزرگ فرهنگی و اجتماعی نشأت گرفته است. در هنر چیزی مانند «گل در بیابان» وجود ندارد. به عبارت دیگر، زایشی بدون نطفه وجود ندارد. اگر تاریخ هنر را در طول سالیان متمادی مطالعه کنید، هرجا که نقاش، معمار، نمایشنامه نویس یا موسیقی دانی بزرگ را می یابید، در اطراف همه ی آنان، صدها نویسنده، نقاش، موسیقیدان بزرگ هم طراز مشاهده خواهید کرد. به عنوان مثال، *لئوناردو داوینچی*[1] توسط مردمی احاطه شده بود که در هنر، دست کم به خوبی او بودند، یا آنجا که میکلانژ[2] را می بینیم، که می نوشت، عود می نواخت، شعر می سرود و کمدی ها را تألیف می کرد، به مطالعه ی مکانیک و حرکت ماشین ها می پرداخت. همین طور *رافائل*[3]، و در اطراف آنان صدها هنرمند دیگر.

زمان شکسپیر[4] نیز از این قاعده مستثنی نیست. هنگامی که شنیدم در زمان او، چیزی حدود سیصد نویسنده ی بزرگ نمایشنامه وجود داشته، بسیار متعجب شدم. برای بازیگر نیز داشتن استعداد و یادگیری قسمتی ... کافی نیست. بازیگر خوب به مرور متوجه می شود که قدرتش به عنوان یک هنرپیشه ی تئاتر به کسب درک و فهمش بستگی دارد ... و به گویش هایش علاقمند می شود ... پس وادار به تحقیق و پژوهش می شود.

---

۱. Leonardo da vinci، (۱۵۱۹-۱۴۶۲م)، نقاش، مجسمه ساز، دانشمند ایتالیایی.

۲. Michelangelo، (۱۵۶۴-۱۴۵۷م)، حجار، نقاش، مهندس ساختمان، شاعر ایتالیایی.

۳. Raffaello، (۱۵۲۰-۱۴۸۳م)، نقاش ایتالیایی.

۴. William shakespeare، (۱۶۱۶-۱۵۶۴م)، نمایشنامه نویس انگلیسی.