بازیگر در مقام یک متفکر

اشاره:

در این مقاله اریک بنتلی از نمایشنامه هملت اثر شکسپیر و گروهی از بازیگران، کارگردانان و نویسندگان تئاتر نام می‌برد که برای آگاهی خوانندگان بهتر است، درباره آنان مطالبی به منظور درک بیشتر سخنان این منتقد، کارگردان و ترجمه آثار برشت نگاشته آید.

اریک بنتلی[1]

ترجمه: همایون نوراحمر

سر پل هاروی[2] نویسنده کتاب ادبیات انگلیسی درباره نمایشنامه هملت می‌نویسد:

شهر یار شریف و آزاده دانمارک که مردی جاه‌طلب و سنگدل است، برادرش کلودیوس[3] را مسموم می‌کند و گرترود[4] همسر او را به ازدواج خود در می‌آورد و خود بر اریکه پادشاهی تکیه می‌زند. هملت شبح پدرش را ملاقات می‌کند و از ماجرای قتل پدر به دست عموی خود آگاه می‌شود، شبح از هملت می‌خواهد که انتقامش را از کلودیوس بگیرد. هملت قول می‌دهد که خواسته پدرش را برآورده کند. اما نهاد درونگرا و وسواس گونه‌اش در او تردید و دو دلی پدید می‌آورد و او را از انجام قولی که به پدر خود داده است باز می‌دارد. در این گیر و دار هملت خود را به دیوانگی می‌زند تا سوء ظن عمو و مادرش را نسبت به خود برطرف کند. کلودیوس و گرترود عامل دیوانگی هملت را حمل بر عشق او به افلیا[5] دختر پولینیوس[6] لرد چمبرلین می‌پندارند. اما هملت ماجرای شبح پدر خود را به گونه نمایشی در حضور عمو و مادرش به معرض تماشا می‌گذارد و شهریار کلودیوس می‌فهمه که هملت حقایق را در یافته است.

در صحنه‌ای که هملت دارد با مادرش در این باره سخن می‌گوید، به گمان اینکه کلودیوس در پس پرده پنهان شده و حرفهایشان را می‌شنود شمشیر خود را به میان پرده فرو می‌برد تا او را از پای در آورد. اما به جای کلودیوس، پولینیوس پدر دلداده خود را می‌کشد.

وقتی کلودیوس از ماجرا مطلع می‌شود تصمیم می‌گیرد به هر طریقی هملت را از سر راه خود بردارد. از این رو او را با عنوان مأموریتی به انگلستان گسیل می‌دارد تا مگر در راه به دست راهزنان کشته شود. دزدان دریایی هملت را دستگیر می‌کنند، اما چون او را جوانی خوب و برازنده می‌پندارند به دانمارک برش می‌گردانند تا از این طریق پول و ثروتی به دست آورند.

وقتی هملت وارد می‌شود در می‌یابد که اوفلیا از غصه دوری او و کشته شدن پدرش خود را در رودخانه غرق کرده است. برادر اوفلیا، لائرتس[7] که از شخصیت و نهادی نیرومند بهره‌مند است و از این جهت با هملت تفاوت بسیار دارد به وطن باز می‌گردد تا از قاتل پدر خود انتقام بگیرد.

کلودیوس مبارزه تن‌به‌تنی را میان او و هملت ترتیب می‌دهد. لائرتس با شمشیر زهرآلوده خود ضربتی بر هملت وارد می‌آورد. اما هملت پیش از آنکه قالب تهی کند، به لائرتس زخم می‌زند و سپس آن گاه با شمشیر خود شهریار را از پای در می‌آورد. گرترود هم محتوای آلوده به زهر جامی را که از پیش برای کشتن پسر خود آماده کرده بوده است، می‌نوشد و جان می‌دهد.

ژان لویی بارو[8]

ژان لویی بارو (متولد ۱۹۱۰) بازیگر و کارگردان فرانسوی ابتدا تحصیلات خود را به عنوان نقاش آغاز کرد، اما بعد توجه شارل دولن[9] بازیگر، کارگردان و مدیر تئاتر در فرانسه را به خود جلب کرد.

دولن که به دنبال مرد بازیگری خبره می‌گشت، بارو را به مکتب ستمگری[10] برد. بارو به زودی به عنوان جوانی نویددهنده شهرتی به دست آورد. اما چون از پیش عمیقاً مجذوب هنر بازیگری شده بود و هنر پانتومیم را از اتینن دکرو[11] و دستیار آرتو در اقامت کوتاهش در تئاتر ستمگری فرا گرفت.

در ۱۹۳۰ نخستین برنامه فرآوری‌اش را به نام «گرداگرد یک دریا» عرضه داشت که در نیمی از آن خود سخن می‌گفت و نیمه دیگر اثر که بر اساس داستانی از ویلیام فاکنر بود به گونه پانتومیم اجرای نقش می‌کرد.

تجربیات او با نومانس[12] براساس اثری از سروانتس[13] و گرسنگی[14] اثر کنوت هامسون[15] فزونی گرفت. اما در عین حال سبک و تکنیک کلاسیک را با بازی در آثار مولی یر برای خود برگزید.

در ۱۹۴۰ ژاک کوپو[16]، کارگردان فرانسوی، او را به عنوان بازیگر در کمدی فرانسس در کار گرفت که تا ۱۹۴۶ به حرفه خود ادامه داد ...

بعد ژان لویی بارو به تئاتر آوانگارد یا پیشرو دل بست و در آثاری چون «کفش براق» اثر پل کلودل[17] درام‌نویس و شاعر فرانسوی و آنتونی و کلئو پاترا از شکسپیر ایفای نقش کرد.

پس از قطع همکاری با کمدی فرانسس با همسر بازیگرش، مادلن، به نقاطی سفر کرد و هر دو چند نمایشنامه کلاسیک و مدرن را به اجرا گذاشتند که نمایشنامه پانتومیمی «کفش براق» از کلودل از آن جمله بود. در همین زمان همکاری او با آندره ژید آغاز شد. محاکمه اثر کافکا و اورستیا[18] از آندره اوبی[19] درام‌نویس فرانسوی از دیگر فرآوریهای او بود.

از ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۸ مدیریت تالار لوکزامبورگ کمدی فرانسس را بر عهده گرفت اما اندکی بعد در ماه مه ۱۹۶۸ از کار برکنار شد. بعد در تئاتر مستقلی از خود با نمایش ری بلاس[20] اثری خنده‌آور همراه با آواز و رقص مقام خود را در تئاتر تثبیت کرد.

ژان لویی بارو به عنوان بازیگر در فیلم مارسل کارنه[21] و ژاک پره ور به نام «کودکان بهشت» شهرت جهانی یافت.

گوردون کریگ[22]

کارگردان، طراح صحنه و فرضیه‌پرداز انگلیسی (۱۹۶۶-۱۸۷۲)که ابتدا کار تئاتری خود را با بازیگری (در شانزده سالگی) آغاز کرد. پس آن گاه در ۱۹۰۰ به کارگردانی پرداخت و اپرای پرسل[23] به نام «دیه دو و انیاس»[24] را به صحنه برد و سال بعد «نقاب عشق» را از این آهنگساز به نمایش گذاشت. در دو سال بعد وقتی چند نمایشنامه را از نویسندگان بزرگ به صحنه آورد هملت را در تئاتر هنری مسکو (۱۹۱۱) کارگردانی کرد. البته کریگ در اجرای برنامه‌های خود از وجود مردان بزرگی در هنر تئاتر چون استانیسلاوسکی به ویژه در هملت سود جست.

گوردون کریگ در ۱۹۱۱ کتابی تحت عنوان «درباره هنر تئاتر» به رشتهٔ تحریر در آورد که در آن عقایدی شبیه عقاید آدولف آپیا[25]، صحنه‌پرداز و فرضیه‌پرداز سوئیسی، ابراز

داشت و دربارهٔ تمامی عناصر تئاتری به ویژه نور و رنگ و اهمیت آن در فضای صحنه مطالبی عرضه داشت. در کل از به نمایش گذاشتن دکور رئالسیتی در صحنه پرهیز می‌کرد.

کریگ با الحاق رقص و پانتومیم در تئاتر موافق بود. ولی گفت ادای کلمات در تئاتر نسبت به افکتهای بصری از اهمیت کمتری بر خوردارند و بازیگر باید بالقوه نوعی مانور عروسکی در صحنه بدهد.

عقاید کریگ تأثیر ویژه‌ای در عناصر تئاتری فرانسه خصوصاً به کار و ایده‌های ژان لویی بارو گذاشت. به طور کلی‌تر باید بگوییم که تجربیات کریگ درباره سادگی دکور و فضای صحنه در تئاتر فرانسه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

کریستیان برار[۲۶] (۱۹۴۹-۱۹۰۳)

صحنه‌پرداز، نقاش و مُدلیست فرانسوی در ۱۹۳۰ با گروه باله باسیل[۲۷] و بعد به گروه رولان پتیت[۲۸] کار کرد.

در درام با لویی ژووه[۲۹]، بازیگر و کارگردان فرانسوی، و بارو (به ویژه از جهت تجدید حیات سبک لولی یر و ماریوو[۳۰]، درام‌نویس و داستان‌پرداز فرانسوی، و ژان کوکتو[۳۱] از در همکاری در آمد و برای نمایشنامه‌های صدای الشانی (۱۹۳۰) و ماشین دوزخی (۱۹۳۴) و هیولای (۱۹۴۰) و چند فیلم از کوکتو صحنه‌پردازی کرد.

برار در فراخوانی مکتب رومانتیسم تأثیر و سهم قابل توجهی در ایجاد طرحهای صحنه‌ای جنگ و پس از جنگ داشت.

ژاک کوپو[۳۲]

کارگردان و مدیر تئاتر در فرانسه و یکی از دومین نسلی که بر ضد رئالیسم در صحنه به پا برخاست.

کوپو کتابهای گوردون کریگ، کارگردان و صحنه‌پرداز انگلیسی، و آدولف آپیا، صحنه‌پرداز و فرضیه‌پرداز سوئیسی، را مطالعه کرد و از آنها سود جست. اما در برخی موارد با عقاید آنان مخالفت ورزید. برای او یک منتقد ادبی پیش از آنکه پای در تئاتر بگذارد، اصل آن است که حد امکان اندکی با متون تئاتری نویسندگان این رشته از ادبیات آشنایی داشته باشد (که از این جهت در زمینه تجربیات و عقاید گرانویل بارکر[۳۳]، کارگردان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی، سازش دارد.)

اگر فرآوریهای اولیه او در تئاتر Vieuy Globier که در ۱۹۱۳ بنیان نهاده شده‌اند که تصنعی و تقلیدی می‌نمود اما به زودی سبک و شیوه خود را به دست آورد که در آن صحنه‌پردازی به حداقل رسید و بازیگرانی از جمله لویی ژوه و شارل دولن، کارگردان، بازیگر و مدیر تئاتری فرانسوی، که با تعالیم موشکافانه، راحت و آسان او شکل گرفته بودند، به وضوح نقش خود را ایفا کردند.

این شراکت و همکاری به ویژه که نمایشنامه‌های مولی یر و شکسپیر را به صحنه می‌آورند، درخشید چرا که در آنها تخصص پیدا کرده بودند و از ۱۹۱۷ تا ۱۹۱۹ در نیویورک برنامه‌هایی درباره جنگ ملی‌گرایانه فرانسویان و مبارزه تبلیغاتی مهیا کردند و بعد از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۴ بار دیگر تئاتر کهن Vieu-Globier را پایگاه خود قرار دادند و به نقاط دیگر از جمله لندن سفر کردند.

در ۱۹۲۴ در یورگاندی مستقر شدند تا با خاک آن تجدید دیدار کنند و هنر خود را به گونه‌ای مختلف برای روستاییان در معرض دید بگذارند.

در ۱۹۳۱ ژاک کوپو کارگردانی این گروه را به برادرزاده و دستیار خود میشل سن دنی[۳۴]، کارگردان و بازیگر فرانسوی، وا گذاشت و او در کارهایشان تجدید نظری به عمل آورد.

کوپو به پاریس بازگشت و در ۱۹۳۶ به عنوان کارگردان و مدیر کمدی فرانسس برگزیده شد و بعد در ۱۹۴۱ خود را بازنشسته کرد.

شارل دولن

شارل دولن (۱۹۴۹ـ ۱۸۸۵) بازیگر، کارگردان و مدیر تئاتر فرانسوی که تجربیات اولیه خود را از تعلیمات ژاک کوپو به دست آورد.

دولن یکی از بنیان‌گزاران گروه تئاتر Vieuy Gombier بوده‌ـ و وقتی در ۱۹۱۸ به تشکیل گروه خود پرداخت، روش و شیوه او بسیار به روش و شیوه کوپو در تئاتر شباهت داشت.

پس از چند سفر با گروه خود، سرانجام در پاریس اقامت گزید و به تئاتر Theatre del'atelier پیوست و خیلی زود در فرانسه برای خود و گروهش به عنوان تشکیلاتی نوآور شهرت یافت.

اگرچه چند نمایشنامه نو به صحنه آورد، معروف‌ترین فرآوریهای دولن در زنده کردن آثار کلاسیک شکسپیر، بن جانسن[۳۵] و آریستوفانس[۳۶] بود، و در میان درام‌نویسان خارجی معاصر خصوصاً به پیراندللو[۳۷] دلبستگی داشت.

دولن همانند کوپو در تفحصهای خود برای ارائه فرآوریهای خود، موسیقی، حرکات انضباطی، رقص و دکور اندک و سبک ویژه‌ای را در تئاتر شعرگونه خود برگزید.

دولن معلم برجسته‌ای در آموزش بازیگری بود و بسیاری از بازیگران نسل بعدی فرانسه به گروه تئاتری او پیوستند و از تکنیکش بهره‌مند گشتند. به عبارتی تحت تأثیر تعلیمات او قرار گرفتند.

دولن در ۱۹۳۶ به مدیریت کمدی فرانسس برگزیده شد.

آندره اوبی[۳۸] (متولد ۱۸۹۲)

درام‌نویس فرانسوی که در ۱۹۲۹ به کوپو پیوست و سه سال با گروه و انجمن پانزده نفره او به کار پرداخت.

اوبی برای این گروه، سه نمایشنامه نوشت که همگی با نامهای تجاوز لوکر[۳۹] نبرد مارن و Nae در ۱۹۳۱ به اجرا در آمدند.

این نمایشنامه‌ها به گونه آزاد و غیر رئالیستی نوشته شده بودند که در آنها نوعی داستان‌سرایی تغزّلی گنجانده شده بود و به بازیگرانش رخصت و فرصتی می‌داد تا از پانتومیم بهره بگیرند.

آندره اوبی پس از جدا شدن از گروه تئاتری پانزده‌نفره، اقتباس و تنظیمی به روش فرانسوی از شکسپیر، سوفوکل و دون‌ژوائی به نام انسان خاکستری[۴۰] به عمل آورد.

یکی از جالب‌ترین آثار بعدی اوبی لازار[۴۱] (۱۹۵۱) نام داشت که برداشتی دراماتیک از داستان لازاروس و «یخبندان در نیمه‌شب» بود که در ۱۹۵۷ به اجرا در آمد.

آنتونین آرتو[۴۲]

کارگردان نمایشنامه‌نویس و فرضیه‌پرداز فرانسوی (۱۹۴۸ـ۱۸۹۶) به عنوان یک شاعر تحت تأثیر مترلینک[۴۳] و به عنوان بازیگر فیلم آغاز به کار کرد.

در ۱۹۲۵ به نهضت سوررئالیسم به عنوان نویسنده گرایش پیدا کرد و در ۱۹۲۷ با روژه ویتراک[۴۴] درام‌نویس، شاعر و روزنامه‌نگار فرانسوی، (۱۹۵۲ـ۱۸۹۹) تئاتر آلفرد ژاری[۴۴]، درام‌نویس و شاعر فرانسوی، رابنیادنهاد و نمایشنامه‌های سوررئالیستی ویتراک و نمایشنامه «رؤیا» اثر استریندبرگ و نمایشنامه سهم میدی[۴۵] فارس کلودل[۴۶] را به اجرا در آورد.

کار اصلی آرتو به عنوان نمایشنامه‌نویس اثری به نام سنسی[۴۷] بر اساس داستانهایی از شیلی[۴۸] و استاندل بود که در ۱۹۳۵ به اجرا در آمد و بعد همکاری خود را با تئاتر بی‌رحمی آغاز کرد. برای چند فیلم سوررئالیستی مشهور از جمله صدف و کشیش (۱۹۲۷) متنی نوشت.

در ۱۹۳۷ در تیمارستانی بستری شد. اما در ۱۹۴۶ یعنی دو سال پیش از مرگش از تیمارستان مرخص شد.

بیش‌ترین تأثیر ارتو در تئاتر از نوشته‌های تئوریک او نشئت گرفت، به ویژه از نوشته‌هایی که در تئاتر Le theatre et sen double (۱۹۳۸) و نفوذ شخصی او بر ژان لویی بارو و روژه بلن[۴۹] کارگردان و بازیگر فرانسوی که هر دو در اجرای نمایش سنتی مشارکت داشتند.

ارتو به عنوان فرضیه‌پرداز برای تئاتر اسطوره[۵۰] و کیفیتی جادویی داستان‌گویی و رئالیستی روان‌شناختی را کنار گذاشت. وظیفه و کار تئاتر برای او که نیروها را در ضمیر ناخودآگاه و نیمه‌هوشیار آزاد می‌کرد (در اینجاست که زمینه و دورنمای سوررئالیستی نقش خود را ایفا می‌کند) و بیان مستقیمی به رؤیاها و عقده‌های روحی می‌دهد، شکل گرفت به منظور انجام این هدف درام می‌بایستی گفت‌وگو را (که متعلق به ادبیات است نه صحنه) به نقشی پایین‌تر محول کند و جای آن را به حرکات و اشارات وا گذارد، همان طور که رقاصان[۵۱] انجام می‌دهند که در این صورت بیانی عمیق از سوی آرتو در نمایشگاه مستمراتی پاریس در ۱۹۳۱ عرضه گشت. در واقع درام نشان دادن کیفیاتی است که نمی‌توان آنها را به گونه

کلمات بیان کرد. نقش کلمات در درام بایستی کاملاً جادویی باشد. بازیگران و تماشاگران را می‌باید همانند قربانیانی در شعرهای آتش سوزانید.

بدین‌گونه آرتو بیان درام سمبولیسم و صحنه، پیش می‌زند (۱۹۰۰) همان طور که پیتر بروک[۵۲] او را استاد خود پنداشت.

با توجه به عصر و دوران سیاهی که من می‌نویسم، در عصر و دورانی که اندیشه و خرد در راه اشتباه و غلطی گام بر می‌دارد و بیشتر و بیشتر بی‌اعتمادی و بدگمانی را در خود جای می‌دهد، به این باورم که طرح و نمودار نمایشنامه هملت را می‌باید بدین گونه خواند و دربارهٔ آن داوری کرد. زمان، زمان جنگ است. پدر هملت، شهریار دانمارک شهریار نروژ را در جنگی پیروزمندانه و تجاوزگرانه کشته است. وقتی پسر شهریار نروژ، فورتینبراس[۵۳] خود را برای جنگی دیگر آماده و تجهیز می‌کند، شهریار دانمارک (کلودیوس به دست برادرش کشته می‌شود) برادر شهریار مقتول که خود بر اریکه سلطنت جلوس کرده است، برای آنکه سربازان نروژی از قلمرو دانمارکیها برای جنگی ضد لهستان بگذرند، از جنگیدن اجتناب می‌کند. اما در همین زمان شیخ پدر جنگجوی هملت، پسر جوانش را فرا می‌خواند تا به او بگوید که انتقام عمل پلید برادرش را از او بستاند. اما هملت که به حالت تردید در آمده است و نمی‌تواند به دستور پدرش رفتار کند، به تبعیدگاه خود می‌رود و در ساحل، فورتیبراس را که دارد با سپاهیان خود به لهستان می‌رود، ملاقات می‌کند. هملت که از این ملاقات روح جنگجویی در اودیسو شده است، باز می‌گردد و در معرکه ستیزه و نیروی عمو، مادر و همین طور خودش را می‌کشد و دانمارک را به نروژیها واگذار می‌کند. در تمامی این حوادث هملت جوان از خرد و اندیشه والایی که در دانشگاه ویتنبرگ[۵۴] به دست آورده است، به قدر کافی بهره‌مند نشده است. وانگهی بازگشت فئودال‌وارش، خرد و اندیشه‌اش با وجود نهادینش مغایرت دارد. اعمالش غیر عقلانی است، همین طور خرد و اندیشه‌اش سقوط می‌کند، قربانی تراژیکی در میان تناقض اندیشه و اعمال خود می‌گردد.

هملت یک قهرمان رونسانسی است. قهرمان شک و تردید، تردیدی بزرگ که از زندگی عادل و متوسط و پیش پا افتاده خسته شده است؛ کسی از پستی و فرومایگی آدمها متحمل رنج و شکنجه می‌شود؛ مردی که وسواس دارد و محتاط است. همه چیز و همه کس را به زیر سؤال می‌برد. مردی مهذب، پاک و قابل تحسین و جذاب است، که از لحاظ شخصیت پس از ریچارد دوم و هنری ششم به حساب می‌آید ... در واقع بهشت گمشده دوباره‌ای است که در قلمرو ایمان از دست رفته است. سخنی دیگر ایمان در او از پای درآمده است. همه چیز را به زیر سؤال می‌برد. ایمان در او به درامی بدل گشته است که شک و تردید او را به محکمه می‌کشاند. اما قهرمان شکسپیر طبیعت و نهادی بی‌پیرایه و پرهیزکارانه خود را حفظ می‌کند.

زیرکی و ذکاوتی بر اساس شک و وسواس و قلبی آزاد و اصیل دارد. روحش پاک باقی می‌ماند و وقتی که می‌خواهد کاری انجام دهد، لزوم انجام عمل را به بحث می‌کشاند، چرا که رفتارها به فساد گراییده و به بن‌بست و تنگنا رسیده‌اند. عمل در او تشجیع، میانجی‌گری، طمع، حرص و آز و بی‌عدالتی می‌طلبد ... آخر چگونه آدمی می‌تواند به عملی دست یازد و به آن ادامه بدهد که بر روح او لکه‌ای بر جای نگذارد؟ از این رو تمام سؤال در این است که می‌گوید: «چگونه تو می‌خواهی چنین کاری را بی‌آنکه ذهنت را ملوّث نکند، انجام بدهی؟»

ملوّث نکردن ذهن خود مسئله‌ای است ... از این رو بی‌زاری، خستگی از زندگی، تمایل به خودکشی (خودکشی فرد و یا جماعتی برایش بی‌تفاوت است) افسردگی و یا پذیرش خشمانه یأس و نومیدی در او پدید می‌آید ... اما از سوی دیگر به‌رغم بزرگ‌ترین یأسی که دامن‌گیرش شده است، اعماق قلب و روح او سالم و بی‌نقص باقی می‌ماند. بنابراین قهرمان شکسپیر، اگرچه قربانی دنیای مادی گشته است، پیروزی متافیزیکی یا ماورای طبیعی خود را در آغوش می‌کشد ... روحش پاک باقی می‌ماند ... و خودکشی برای او چاره‌ساز نمی‌شود! درست است که می‌تواند خود را با نوعی مرگ آرام و آسوده بدارد، اما در او خوشی نیست، متانت و وقاری وجود دارد که در نظرش راه حلی به شمار می‌آید. ظهور و پیدایی عمل را در ایمانی نو پیش‌بینی می‌کند. محاکمه شک و تردید در او پایان می‌گیرد. آخر آدمی می‌باید از خلأ عاطفی رها گردد، باید از نو آغاز کند. در واقع آدمی‌باید از نو زاده شود. هملت خود را با شفاف‌ترین ذکاوتی که دارد قربانی کرده است. همانند شهیدی راه‌گشا خود را در پیچاپیچ و هزار توی ویرانگر شک و تردید محبوس کرده است تا در آخر احساسی از یک ایمان نو را در ما پدید آورد.

نخستین عبارتی که درباره هملت باز گفتم از اورگانوم کوچک[۵۵] برشت برای تئاتر و دومین عبارت را از کتاب «درباره تئاتر شکسپیر» اثر ژان-لویی بارو دریافت داشته‌ام. من این عبارات را از این جهت که بگویم هملت همه چیز برای همه مردان است، ذکر نکردم. بلکه خواسته‌ام نشان بدهم که رفتار و شخصیت او از دو جهت با رفتار و شخصیت مردان مدرن و امروزی مغایرت دارد. نوع اول مردانی ماتریالیست (ماده‌گرا و یا طرفدار مالکیت اشتراکی) هستند و نوع دوم مردانی دین‌گرا و خودمحور. باید توجه داشته باشیم که برشت حوادث را یک مبارزه می‌داند و درایت و فهم هملت را در برخورد با حوادث نارسا می‌پندارد، در حالی که ژان لویی بارو حوادث را نفرت‌آور می‌داند و هملت را والاتر از این مقوله تصور می‌کند که خود را تا حد این حوادث پایین می‌آورد. برشت می‌پرسد آیا هملت نمی‌تواند بر اوضاع و شرایطی که با آن رودررو گشته است، حاکم گردد؟ اما بارو می‌پرسد آیا هملت به‌رغم رودررو شدن با اوضاع و شرایط پیش‌آمده می‌تواند خود را پاک نگاه دارد؟

این هر دو تفسیر از شکسپیر کیفیتی اگزتریمستی[۵۶] افراط‌گرایانه دارند که او را در جهت افکار خود سوق می‌دهند و حتی نسبت به حقایق و واقعیات بی‌حرمتی می‌کنند و از خود خشونت نشان می‌دهند و دقیقاً صحت ندارد که بگوییم وقتی هملت فورتینبراس[۵۷]، پسر شهریار نروژ، را می‌بیند به انگلستان باز می‌گردد. حقیقت ندارد که بگوییم ریچارد دوم آدم بی‌عیب و نقصی بوده است. آخر می‌گویند او با بوشی[۵۸]، باگو[۵۹] و گرین[۶۰] روابط همجنس‌بازی داشته است. ما در عصر آیین‌گرایی[۶۱] زندگی می‌کنیم.

از زمانی که پای در زمان دیگر گذاشته‌ام و پیش رانده‌ام، دانسته‌ام که دکترینهای برشت را تا آنجا که به تئاتر مربوط می‌شود، واقعیت عصر آیینی را در یافته‌ام و چون کوشیده‌ام همین درک را درباره ژان لویی بارو (بازیگر و کارگردان فرانسوی) پیدا کنم، با مشکلاتی رودررو گشته‌ام. البته نمی‌توانم این درک را درباره ژان لویی بارو اعمال بدارم و او را سرزنش کنم. چرا که او را عمدتاً نمی‌توان یک نویسنده پنداشت. کنشهای اوست که ما را به خود جلب می‌کند نه آثاری که انتشار می‌دهد. باید برشت را از او جدا بدانیم. با این همه بارو دو کتاب به نامهای «درباره شکسپیر» و «بازتابهای تئاتر» منتشر کرده و از ما خواسته است او را یک متفکر و منتقد بدانیم و هملت را یک بازیگر.

ژان لویی بارو را همان طور که از قبل شناخته‌ایم منتقدی است که با برشت نویسنده فرق دارد و همان طور که در مقاله خود «بیش از یک نمایش» نوشتم او تئوریسینی یا فرضیه‌پردازی است که جنبه جادویی تئاتر را در نظر می‌گیرد. او دقیقاً تئاتر را در جایی می‌یابد که برشت از ما می‌خواهد در آنجا به جست‌وجویش نرویم.

برشت می‌کوشد تا درجه و بُعد ایلوسیون[۶۲]، پندار و هویّت[۶۳] تئاتر را با در نظر گرفتن عمل در صیغه سوم شخص و زمان گذشته تعدیل کنیم، اما بارو جوهر تئاتر را در استفاده از صیغه اول شخص و زمان حال می‌داند.

در استفاده از زمان حال بارو می‌نویسد: «در شاهکارهای نوشتاری این زمان حال است که یک اثر از قید و بند حضوری جادویی رها می‌شود.» و اما در استفاده از صیغه اول شخص، بارو بازیگر را با کودکی مقایسه می‌کند که خود را با نهاد برونی و ظاهری خود هویت می‌دهد. (همانند درخت و باد) او ریشه تئاتر را انیمیسم[۶۴] جان‌گرایی یا جاندارپنداری) می‌یابد و در این جهت از ادراک اجتماعی هنر فاصله می‌گیرد و به تصور و ادراکی متافیزیک (ماوراءطبیعی) و پانته‌ایسم[۶۵] (وحدت وجودی) و دین‌گرایی راه می‌برد. از این رو زبان نوشتاری تئاتر کیفیتی رومانتیک به خود می‌گیرد

و به طمطراق[۶۶] می‌گراید. همان طور که گوردون کریگ نویسنده، کارگردان، طراح و نظریه‌پرداز انگلیسی مؤلف کتابی به نام «هنر تئاتر» همانند فیلسوفی که میان زیبایی‌نگری[۶۷] و دین‌گرایی مردد باقی بماند، گرفتار می‌آید، به گونه‌ای که وقتی می‌خواهد چون لویی بارو درباره هملت حرف بزند، اطمینان ندارید که او سنجیده و با درایت ایمان خود را همانند یک دین‌گرا در زمینه و دورنما محفوظ بدارد و یا از زیبایی‌نگری به دین‌گرایی دست یابد. غالباً به ما گفته‌اند که او وارث ژاک کوپو کارگردان فرانسوی است.

برشت هنرمندی است که نظریه مسلم و قاطعی درباره زندگی دارد. او زندگی را می‌شناسد و به آن تن در می‌دهد. اما ژان لویی بارو درباره طبیعت آگاهی چندانی ندارد. از این رو به گونه‌ای قاطع و مسلم نمی‌تواند از این بابت اظهار نظر کند. بنابراین مقایسه این دو نویسنده را نباید جدی گرفت. بهتر آن است که ژان لویی بارو را از دید خودش مورد قضاوت قرار بدهیم و نظر او را درباره شخصیتها از حرفهایش در یابیم. در این صورت می‌توانیم بدانیم که تئاتر فرانسوی چه می‌خواهد بگوید.

بارو به ما می‌گوید که مرحوم کریستیان برار نمادی از تمامی امور تئاتری است. این عقیده درستی است. برار هنرمندی برازنده بود، اما کاملاً یک سویه می‌اندیشید. باید بارو را در جهتی مخالف با دورنما و زمینه تئاتری او در نظر آوریم.

امکان دارد این عقیده را از خواندن آثار او و یا آثار دیگرانی که او از آنها یاد می‌کند، دریافت و یا از خواندن آنچه که ما به آن ذکاوت تئاتری فرانسوی می‌گوییم، درک کنیم که این خود سادگی واقعیات را در بند می‌کشد. با این همه یک‌پارچگی و هم‌شکلی لحن را در سطحی رفیع‌تر در آثار تئاتری و نوشتاری نویسندگان فرانسوی می‌یابیم که از دیگر آثار شناخته‌شده، بهره و خودآگاهی بیشتری داشته‌اند.

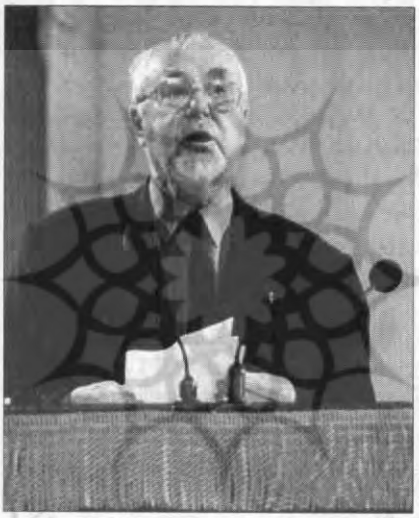
در این جهت یک تئاترگرای فرانسوی در گفتار خود به روی حروف صدادار[۶۸] و کاملاً خشک و سخت[۶۹] درنگ می‌کند که در این صورت طعم چشم‌انداز و نظریه‌اش را حس کند. بازیگر فرانسوی نیز چنین می‌کند.

تصور می‌کنم گزافه‌گویی و تصنع بهایی است که ما حتی از برای ادعای منطقی و موجه خود می‌پردازیم. جامعه‌ای مسلم و محقق خود را آماده می‌کند تا هنر کوپو و اخلاف او را به بهایی مسجل بپذیرد. در واقع اگر قرار باشد ما کامرسیالیسم[۷۰] (سوداگری) را در تئاتر رها کنیم، می‌باید با امتیاز و اعتبار چنین کاری را جبران کنیم: در این صورت پاریس تئاتر جدی‌تری را در مقایسه با تئاترهای دیگر عرضه می‌دارد.

ـ این معامله را چون معامله داد و ستدی خوب می‌پذیرید ـ البته نباید فراموش کرد که این طبقه از تئاترنویسان و بازیگران فرانسوی از عقده خودبزرگ‌بینی خود رنج می‌برند. یک فرانسوی روشنفکر تصور می‌کند لزومی ندارد که زبانهای دیگری را بداند از این رو نمی‌خواهد به جای دیگری برود. آخر بر این باور است که هر کسی که زبان فرانسه را بداند به سوی او کشانده خواهد شد. در نتیجه اگر پرووینسیالیسم[۷۱] (شهرستان‌گرایی) از دنیا رخت بر بندد، پاریس از بوینس آیرس[۷۲] نیز شهرستانی‌تر می‌شود و آدم افاده‌فروش و مغرور نقاط ضعف خود را حتی بر مردمی که شخصاً از چنین صفاتی مبرا هستند، تحمیل خواهد کرد.

دورنمای تئاتری ژان لویی بارو با خوی گریز از مرکز و غرابتهای فکری ژان لویی باروِ منتقد ارتباط پیدا می‌کند.

با نگاهی به کتابهای او مشکل بتوانید نشانه‌ای از جای زخم بیابید. از این رو نقشی از اتحاد لحنها در آثار او راه نمی‌یابد. در واقع فرآوریهای او در لحن فریبندگی، هشیاری و لطافت طبعی ویژه دارند.



همان طور که گفتم بارو، مرحوم کریستیان برار، طراح صحنه و نقاش فرانسوی، را تجسمی از تمامی تئاتر می‌داند که یک‌سویه است. اما نمی‌خواهم با یک ایده مارکسیستی کریستیان برار را (و همین طور ژان لویی بارو را برای آنکه به موضوع و نکته‌ای در تئاتر تکیه می‌کند مثلاً به زن بازیگر توجه بیشتری دارد) محکوم کنم و او را آدمی منحط بدانم.

در تئاتر بارو، همان طور که خود به روزنامه‌ای گفته است، تمام نکات ضعف یک دوره، یک طبقه و یک گروه تئاتری آشکارا در معرض دید قرار می‌گیرد.

بارو به عنوان یک بازیگر بسیار منحصر به فرد است ـ نه برای آنکه کلمات اندکی بر زبان او جاری می‌شود، بلکه برای به کار گرفتن زیادی کلمات است که چنین تصوری را درباره او پیدا کرده‌ام. کلمات، کلمات و کلمات. شور و هیجان کلمات است که شنونده تعلق خاطرش را از دست می‌دهد.

بخش بزرگی از کتاب او «درباره شکسپیر» سخنرانی‌وار است. جملات پشت سر جملات در سطح یک سخنرانی پیش می‌آیند. چنین به نظر می‌آید که بارو یک یا دو صحنه از نمایشنامه هملت را خوانده است و متنی که اکنون توسط ناشران او به دست ما می‌رسد، پوسته‌ای بدون مغز است.

بارو با روشی افراطی و احساسی و سبکی چشمگیر نهادی نامطبوع به عقاید خود می‌دهد و در طبقه‌بندی از یولژی[۷۳] (مدح ـ ستایش) سود می‌جوید. در واقع وقتی بارو از چیزی خوشش نیاید، از آن پرهیز می‌کند. اما وقتی چیزی را دوست داشته باشد، شادمانه درباره‌اش جوش و خروش از خود نشان می‌دهد. آن را در طبقه‌ای از محسنات قرار می‌دهد.

در واقع یولژی با مدح و ستایش بارو چیزی جز آنکه به ما بگوید: «چه شگفت‌انگیز! چه شگفت‌انگیز!» سخن دیگری به زبان نمی‌آورد. بسیاری از صفحات کتاب تفسیرگونه‌اش درباره شکسپیر و دیگر نویسندگان از کلودل گرفته تا سایرین چیز دیگری نمی‌گوید. حتی اگر بخواهد حرف بیشتری بر زبان آورد، سبک او به نوعی از «پشت زدن» به حریف خیالی بدل می‌گردد که باید آن را عملی بی‌ثمر دانست.

مثلاً می‌گوید: «وقتی از یافتن چیز نایابی خسته می‌شویم، شکسپیر در برگرداندن زندگی به ما یاری می‌دهد تا جایگاه خود را در زمانه بیابیم. به قلبمان نیرو می‌بخشد و ما را وا می‌دارد که آدمی را بار دیگر نظاره کنیم. اما من می‌گویم در ثروت موروثی تئاتر مرد دیگری را دارید که در او رغبت، تمایل، سلیقه، ذوق و نبوغ با هم سازش دارند. در شکسپیر معیارها برخلاقیّت و باروری[۷۴] و صلابت به سود زندگی استوار می‌گردد. این مرد دیگر مولی یر است.»

می‌گویم چرا شکسپیر را به او ترجیح می‌دهید که درباره‌اش حرف بزنید؟ می‌گوید: «من شکسپیر را به مولی یر ترجیح نمی‌دهم، خودمان مولی یر هستیم. از بدو تولد ...»

می‌توان گفت: بارو هرگاه که ایده جدیدی نداشته باشد، عبارت جدیدی بر زبان می‌آورد که به مقتضای زمان بارها در هر صفحه‌ای از کتابهایش گنجانده می‌شود. بعد موضوع طبقه‌بندی به میان می‌آید که غالباً مربوط به کلاس درس می‌شود.

در حقیقت زیاد دور نیست که بگوییم در یک مسابقه بین‌المللی سلیقه و ذوق را از آن راسین[۷۵] می‌دانند و جایزه بزرگی را به شکسپیر.

بارو پنداری سرزنده، با روح و عجیب را در دیاگرام[۷۶] (نمودارها) تمرین می‌کند. او جناحهایی را در پنج کتاب محبوب خود دربارهٔ تئاتر مطرح می‌کند. در یک فصل ارتو را تشجیع می‌کند و در یک اورژی[۷۷] (مجلس عیاشی) حالت افراط‌گرایانه را در تفسیر درخشش می‌دهد و در آن غوطه‌ور می‌گردد. در هر جمله‌ای که باشد به دلیل خود در زیر برخی از کلمات خشمانه خط می‌کشد. با حروف

بزرگ و یا ایتالیک[۷۸] (حروف کج) نشان می‌دهد و یا در آخرشان علامت تعجب می‌گذارد که در این صورت بازیگر می‌کوشد به عنوان یک متفکر خود را با آن تطبیق بدهد. در واقع جوری با آن تا کند، در حالی که ترجیح می‌دهد حضوری جسمانی و اشارات بدنی تعریف آوایی داشته باشد.

با وجود این با تمامی این ملاحظاتی که اعمال می‌گردد، بارو همان طور که می‌خواهد نظاره‌گر باشد، متفکرانه نیز به بازیگران توجه کند. به بیشتر بازیگران اخطار می‌کند از نوشتن بپرهیزند. اما بازیگرانی وجود دارند که کارگردان و متفکرانی نیز به شمار می‌آیند و می‌کوشند تعریفی از بازیگری متفکرانه به دست بدهند. همانند استانیسلاوسکی و راینهارت[۷۹] و یا کاپو، خود را در سطح اسلاف و پیشینیان قرار دهد. اما در عین حال می‌کوشد خود را توجیه کند. اگر انتقادی واقعی در کتابهایش نمی‌یابیم، در عوض در اتوبیوگرافی او شرح آشکاری از افکارش را می‌خوانیم که لبریز از ضرب المثلها، لطیفه‌های سرگرم‌کننده است. اما به ندرت می‌توان بارو را مردی لطیفه‌گو به حساب آوریم. کافی است تا کتاب تفکرات[۸۰] او را، که از دوران زندگی این متفکر تئاتری (از ۱۹۳۱ تا ۱۹۴۹) پرده بر می‌دارد، بخوانیم و بدانیم که او چگونه با نموداری مختصر و کوچک درباره دولن، آرتو و گرانوال قضاوت کرده است.

در دولن با کلماتی چون تولد، جسم، پاکی و پیش‌گامی، در ارتو به آفتاب دادرسی به جبر، روح، واقعیت و پیامبر و در گرانوال به ماه، احساس، روح، فضیلت و پیامبر آشنا می‌شویم.

بارو از دولن هنر تئاتر را فرا گرفت، چرا که به هنر او احترام می‌گذاشت. از دکرو[۸۱] پانتومیم را.

آرتو به او ایده‌های بسیاری داد. (که برخی از آنها در نظر من غیر واقعی می‌آیند) که او را به تئاتر آوانگارد (پیشرو) رهنمون گشت.

گرانوال از کمدی فرانسس به او نشان داد که ایده‌های آوانگاردیسم در تئاتر کافی و بسنده نخواهد بود.

از جالب‌ترین مطالب در کتاب بار و آگاهی او از نزاع و کشمکشی است که میان فرهنگ فرانسوی و تصمیم‌گیری او در پذیرش تئاتر آوانگارد پدید می‌آید. می‌گوید از تئاتر سنتی آکادمیک و تئاتر آوانگارد چه آموخته است. در واقع او تئاتر سنتی و آکادمیک را حقیر می‌شمارد.

می‌گوید: «وقتی من عضوی از اعضا کمدی فرانسیس بودم تا حد گسترده‌ای دریافتم گرانوال نماینده و بیانگر این انجمن بلندآوازه است. این انجمن که آدمی آن را «خانه» می‌نامد، از ازدواج و پیوند روح نسبتی که از هتل بورگنی[۸۲] و روح مدرن گروه مولی یر نشئت گرفته، پدید آمده است. گرانوال کاملاً با روح آوانگاردیسم سازشی عمیق داشت و از تلفیق روح سنتی و روح آوانگارد نیم شنتزی[۸۳] (ترکیب و هم‌نهادی) به عمل آورد.

بنابراین تمایل او به سوی اهل سنتز گرایید.

اما بارو خود را کاملاً وقف تئاتر آوانگارد نکرد. وقتی چنین واقعیتی را می‌شنویم نباید تعجب کنیم که این بی‌میلی کلی سازش با کالرسیالیسم به حساب نمی‌آید. نهضت آکادمیک کیفیتی تجاری ندارد. در واقع با معیارهای حرفه‌ای ارتباط پیدا می‌کند. در طبیعت از فرآوری او (کفش براق) می‌نویسد: «این گروه قابل تحسین در کار خود تعلیم‌پذیری و اطاعتی نشان داد که آدمی از افراد حرفه‌ای بزرگ انتظار دارد.»

هر کسی که با آماتورهای تعلیم‌پذیر و یا حرفه‌ای کوچک کار کرده باشد، معنای این بیان را خواهد دانست.

عقل و خرد سلیم و میانه‌رو ژان لویی بارو در این جهت با میانه‌روی او درباره درام نیز مصداق دارد. هنری که در آن بازیگر به نویسنده یاری می‌دهد و در تئاتری دیگر نویسنده به بازیگر، هنر تئاتر درامی ترکیبی از تمام هنرها می‌شود که در جایگاه و سطحی برابر عرضه می‌شود. به اعتقاد من چنین ترکیبی یک فرضیه واقعی و درست است که این خود از باورهای تجربی به شمار می‌آید. از این روست که می‌توان فرآوریهای بارو را اعتراف و اقرار علنی دانست. چرا که منظور او کشف نویسنده مهمی چون سروانتس، تنوت همسون و فاکنر نیست. با این همه، کتاب آرتو یکی از مهم‌ترین اثری است که درباره تئاتر قرن بیستم نگاشته آمده است و بارو را در سطح ارسطو و کورنی[۸۴] می‌داند.

عقیده او درباره رئالیسم شاعرانه کیفیتی ارزشمند دارد و بارو چون ارتو بر این باور است که تئاتر ممکن است کاملاً کیفیتی جسمانی داشته باشد به شرط آنکه این کیفیت پای در کیفیتی متافیزیکی (فوق طبیعی) بگذارد.

بارو سرلارنس اولیویه[۸۵] را در به تصویر کشیدن شاه‌لیر می‌ستاید چرا که این بازیگر الزامات و قیود را در واقعیت کنار می‌نهد و می‌تواند به تئاتر شاعرانه توجه داشته باشد.

این ایده بازیگر را وا می‌دارد که دقیقاً رئالیسم را عرضه بدارد و به گونه‌ای شاعرانه خود را آزاد پندارد.

تصور شعر در این باره ژان لویی بارو را وا می‌دارد که بگوید: «دنیای شعر بیدارکننده آدمی از خواب و رؤیاست.»

ایده دیگر بارو این است که باید پانتومیم مدرن با پانتومیم کهن مبارزه کند. پانتومیم کهن با حرکاتی ساکت و آرام همراه است. بازیگر آگاهانه نوعی زبان کر و لال را در کار می‌گیرد. اما پانتومیم مدرن کاوش در تئاتر تراژیک را در مُد قرار می‌دهد. اما به عقیده من پانتومیمی را که ما در ابتدا آن را پانتومیمی کهنه و از مد افتاده تصور می‌کنیم، پانتومیمی است که هنوز آن را مدرن و خالص می‌پنداریم، همانند پانتومیم چارلی چاپلین در فیلم «دوش فنگ».

در این جهت می‌باید بسیاری از اینها را مورد بحث قرار داد. از پارادوکس[۸۶] ، (تناقض‌گویی) دیدرو[۸۷] نمایشنامه‌نویس و نویسنده فرانسوی است که با دو نهاد مضاعف بازیگر یا آدمی را می‌پذیرد. درام به عنوان هنر داوری ایده‌ای است که بارو با آن خود را اندکی به تئاتر اجتماعی نزدیک‌تر می‌کند.

این دین‌بیزاری و دوری[۸۸] و دور کردن[۸۹] است که بارو در آن به فردگرایی و دین‌بیگانگی تئاتر برشتی می‌گراید. اما من مطمئن نیستم تئاتر فلسفه‌ای متحد داشته باشد. اگر تفسیرهایم، تأثیر نامطلوب بر جای می‌گذارد، به من رخصت بدهید تکرار کنم که ژان لویی بارو را باید جدّی گرفت ـ حتی او را در تئاتر متفکری به شمار آورد.

پی‌نوشت:
1. Eric Bentley
2. sir paul Harvey
3. Claudius
4. Gertrudo
5. Ophelia
6. Polinus
7. Laertes
8. Jean Louis Barrautt
9. Charles Dullin
10. Theatre do la cruaut
11. Etienne ducreu
12. Numance
13. Cervantes
14. Lafaim
15. Knut hamsun
16. Jacques copeau
17. p.claudel
18. Oresteia
19. A.obey
20. Rabelais
21. M.carne
22. Gordon craig
23. Purcell
24. Dido and aeneas
25. Adolph appia
26. Christian berard
27. (Basil)
28. Roland petit
29. L. Jouvet
30. (Marivauy)
31. Juan Cocteau
32. Jacques copeau
33. Granville Barker
34. M.saint-Denis
35. B.jonson
36. Aristophanes
37. Pirandello
38. Andr obey
39. Le violde lucroce
40. L' Hommede condres
41. Lazare
42. Antonin artaud
43. Maeterlinck
44. Roger vitrac
45. Alfred Jarry
46. Partage midi
47. Claudel
48. Les cenci
49. Shelley
50. Roger blin
51. myth
52. Baines
53. p.brook
54. Fortinbras
55. Willenberg
56. Little Organum
57. Extremistic
58. Fortinbros
59. Bushy
60. Bagot
61. Greene
62. Doctrinoire
63. Illusion
64. Identificaion
65. Animism
66. Pantheism
67. Magnilo quent Aestneticism
68. Vowel
69. Austere
70. Comer cialism
71. Provincialism
72. Buenos aires
73. Eulogy
74. Fecundity
75. Racin
76. Diagram
77. Orgy
78. Italic
79. Reinhardt
80. Reflexions
81. Decrouy
82. Hotel de Bourgogne
83. Synthesis
84. Corneill
85. sir Laurence oliver
86. Paradox
87. Diderot
88. Eloignement
89. de' paysment