پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قواعد بازی
از
ژان لوئی بارو

آنچه می‌آید درس تئاتر نیست . بلکه خیلی ساده مرور چند قاعده‌ای است که هنرپیشه باید بکار بندد . در طی کار تئاتر ــ آدم به‌امور جزئی و درجهٔ دوم‌اهمیت ویژه‌ای می‌دهد و غالبا از قوانین اساسی که به‌کار نظم و آئین می‌دهد بی‌توجه می‌گذرد . درست بدین خاطر بکوشیم برخی از این قواعد مسلم را بیاد آوریم.

نخستین قاعده اینست که صدای هنرپیشه شنیده شود.

یعنی : سخنش را بشنوند وبفهمند . این یك قانون نیست . این شرط ادب است . اگر هنرپیشه بدین نکته توجه نکند چنان است که به‌تماشاگر توهین کرده باشد .

شاید بتوانم بگویم آوائی که از هردهان بیرون می‌آید باید بتواند برای همه مفهوم باشد . این مساله تنها به‌کار نیاز دارد . نه‌موهبت خداوندی ونه‌استعداد هیچیك در اینجا نقشی ندارند .

بنابراین : حق کلام را درست و شنیدنی ادا کردن یك الزام همگانی است . یك قانون ادب وتربیت است.

دومین قاعده مشاهده و تقلید است . اینجاست که موهبت واستعداد بکار می‌آید . البته مشاهده یك قابلیت است. قابلیتی که باتمرین می‌تواند افزایش یابد ما انواع مشاهده می شناسیم : دست‌کم دو نوع مشاهده همه‌شناس است . مشاهده عینی و مشاهده ذهنی ــ نمونه می‌آوریم. شیئی دلخواهی را بگیرید : مثلا یك قوطی کبریت و آنرا تجزیه و تحلیل کنید افکار خودتان را روی قوطی‌کبریت متمرکز کنید ــ روی محتوی آن ــ روی متنی که روی آن چاپ شده است ــ روی چگـونگی چوب غیره و غیره ...

پس از چند دقیقه آنرا مخفی کنید . حالا قوطی کبریت را شرح دهید . باتمام جزئیات آن . این‌کار را یك مشاهده عینی می‌نامیم .

با همه اشیائی که در زندگی روبرو می‌شوید همین کار را بکنید . خواهید دید نگاه شما تیزبین‌تر وتیزگیرتر خواهد شد .

بعد به معاصران خودتان توجه کنید آنها رابشکافید. آنها را از قالبشان درآورید این نوع مشاهده عینـی اطلاعات و معلومات بسیار گرانبهائی برایتان فراهم می‌آورد که بعد ها به آفرینش هنری شما کمك فراوان خواهد کرد .

اینك به‌مشاهده ذهنی بپردازیم . این بار فقط یك چوب‌کبریت را بردارید .

اما این بار فقط نگاه نکنید بلکه ببینید . چوب کبریت را حس کنید . این شیئی شکستنی ...

«من چوبم ــ اما مثل یك نخ خاطره چوبم . من از یك جنگل سوئدی می‌آیم .

از سلامتم چه فایده ؟ ضعیف ــ چقدر ضعیفم ــ و چقدر دراز ــ رگ‌های من زیر شکنجه خشك شده .

تمام وجود من ریش ریش شده کوچکترین فشار و من خرد می‌شوم . چوب من می‌شکند . آنها از من کار میگیرند وقتی می‌گویند : کبریت بزن ــ منظور دیگری دارند . منظور آنها سرمن است که آتش می‌گیرد . برای اینکه شعله من در سرم است .

سرنوشت من اینستکه در همان لحظه که زندگی می‌بخشم بمیرم . من در آن واحد سمبل مرگ وزندگیم.

بی‌شك به همین خاطر است که مرا درگور می‌کنند . من با برادرانم توی یك قوطی دراز کشیده‌ام آنقدر جایمان تنك است که نمی‌توانیم تکان بخوریم شاید حق داشته باشند ... و غیره وغیره»

این نوع مشاهده شما را به سوی تخیل سوق خواهد داد . تقلید یك حالت روحی است که یك کار جدی می‌تواند آنرا تقویت کند . بنابراین مشاهده وتقلید را می‌شود یاد گرفت . روشن است که باید صادق بود . باید استعداد مشاهده وتقلید داشت . با وجود این ممکنست آدم بتواند مشاهده کند و استعداد داشته باشد ولی راه مشاهده یا تقلید را نداند .

دانستن، مشاهده و تقلید دومین قاعده بازی یعنی قاعده تجسم واقعیت است .

وقتیکه سخن شما را تماشاگران بشنوند و بفهمند ، زمانی که شما به اندازه کافی نقش خودتان را مشاهده کرده‌اید تا آن حد که می‌توانید از آن تقلید کنید با آن یکی بشوید آنرا دوباره زنده کنید سومین قاعده پدیدار می‌گردد .

این قاعده در سه پرسش که اهمیت آن بی‌تردید است خلاصه میشود :

از کجا می‌آیم ؟ به کجا می‌روم ؟ در چه حالتی هستم ؟

در اینجا عقیده ها گوناگون است اما هنرپیشه‌وظیفه دارد برای هرسه این پرسش ها در هرلحظه بازی عقیده‌ای ونظری خاص خودش پیدا کند . حتی زمانی که پشت صحنه است .

مثلانمایشنامه «حقه‌های‌اسکاپن» (۳) اثر مولیر را بگیریم . ما در ناپل هستیم . در ناپل هواگرم است یك شهر گرم . در یك شهر گرم آدم عادت دارد بعد از ظهر ها بخوابد . اسکاپن نمی‌تواند این موضوع رافراموش کند حتی میشود تصور کرد که اسکاپن خدای خواب بعد از ظهر است. اسکاپن مطلقا تمرکز ندارد . از کجـا می‌آید؟ تازه‌ازخواب پاشده‌است‌آه ونالهٔاکتاووسیلوسترا (٤) او را از حالت بی‌توجهی و گیجی بیرون آورده است .

دارد کجا میرود ؟ بخدا هیچ‌جا . چرا به جائی

برود ؟ او قید همه چیز را زده است . در چه حالتی است ؟ حالت خوابزدگی . کم‌کم بیدار میشود . اولین حرفهائی که میزند انگار در خواب می‌گوید او کسی که معمولا چانه گرمی دارد می‌گذارد دیگران حرف بزنند . اما موقعی که پرچانگی دیگران به هوشش می‌آورد آسیاب چانه‌اش بکار می‌افتد.

قانون سوم اساسی است قانون حقیقت

قانون چهارم بازیگری میتواند در این خلاصه بشود. من در اینجا چه‌کار میکنم ؟ این قاعده حضور است . نمایش ر اه‌افتاده است نقش سهم خویش را دارد اگریپین نرون (٥) را سوگند میدهد وآرامش می‌یابد . نرون گوش می‌دهد بعد حوصله‌اش سرمیرود سپس به ژونی (٦) فکر میکند . بعد دو دل است بعد تودار می‌شود غیره و غیره ...

هرچه در این قواعد بیشتر پیش میرویم پیچیده‌تر می‌گردند. درجمله «من اینجاچه‌کار میکنم» جمله دیگری پنهان است «تصمیم گرفته‌ام چه چیزی را نشان بدهم ؟ چه‌چیزی را مخفی کنم ؟ رفتار باز یا رفتاراسرار آمیز ؟» این قاعده خیلی مشکل است زیرا نقش می‌پندارد که خودش را می‌شناسد ولی خودش را درست نمی‌شناسد . او گاهی اوقات به چیزی اهمیت فراوان میدهد وبرعکس. احساسی که شب پیش داشته تعادل روحی او را بهم زده، احساس او را مختل کرده او را به‌طرف اشتباه سوق داده است. فکر می‌کند می‌بیند ولی کور است . باری برای یاری کوران باید به آنها عصا داد و برای رهبری نقش لازم است که وسیله‌ای به‌او داده شود . یك وسیله کمکی که بتواند بدان تکیه کند. نرون وقتی با اگریپین صحبت میکند ناگهان با روپوش خود بازی میکند. این تکیه‌گاه اوست . پناهگاه اوست. این وسیله بیان‌است. پیدا کردن شیئی مناسب صحنه ــ یعنی ایجاد توانائی رفتار مطمئن روی صحنه . این قاعده بازی راحت و مطمئن روی صحنه را قاعده پیدا کردن شیئی مناسب می‌نامیم این قاعده مورد توجه استانیسلاوسکی است . قاعده‌ای است بسیار پرارزش ونتایج آن بینهایت . این قاعده یکی از کلید های بسیار گرانبهای هنر رئالیست است .

قاعده پنجم نیز اهمیت بسیار دارد : قاعده کنترل. این قاعده صداقت و صحت است ظاهرا صداقت خودبخود درست بودن است . ولی همیشه چنین نیست . یك هنرپیشه میتواند واقعاً صادق باشد ولی نقشی را که بازی می‌کند ممکنست نادرست باشد . علت آن اینستکه هنرپیشه هرگز کاملا در نقش محو نمی‌شود . اینهم خیلی روشن است . زیرا ما در تئاتر هستیم .

جائی که زندگی مصنوعا دوباره آفریده میشود. نقش است که باید صادق باشد .

هنرپیشه‌ای که نقش را به‌دوش میکشد نیاز زیادی به‌صادق بودن ندارد . هرچه نقش و هنرپیشه بهم نزدیکتر شوند ، صداقت میان نقش وهنرپیشه بیشتر خواهد شد .

اما موقعیت هائی وجود دارد که یکی شدن هنرپیشه با نقش حوادث وحشتناکی بوجود خواهد آورد .

مثلا مرك نقش . در بازی مرك هنرپیشه مجبور است در لحظه‌ای نقش را از گردن خود پائین بیندازد وآنرا از خود جدا نماید. . بازی او زمانی درست است که آنچه نشان میدهد تصور صداقت باشد . مسلما مرك یك حالت استثنائی است اما این از خودرانی میان هنرپیشه و نقش که همیشگی است، اطاعت از میزانسن ، وجود تئاتر که دور وبر او همه جا وجود دارد ، بازی دیگر هنرپیشگان که همیشه باید مورد توجهش باشند ، نیاز به‌اینکه شنیده‌و وفهمیده‌شود، اطاعت ژز نوپردازی صحنه، پشت صحنه دنبال اشیاء مورد نیاز بازی گشتن وغیره و غیره ... همه او را از نقش خود بیرون می‌آورند . با اینهمه صداقت دوباره به هنرپیشه برمی‌گردد هنرپیشه باید پیوسته از خود بپرسد : باوجود صداقت من آیا نقش درست است ؟ آیا نقشی که من بازی میکنم صادق است ؟

اینها پنج قاعده نخستین بازی است . هنر واقعی بازیگر تازه از اینجا شروع می‌شود واستعداد شکوفا می‌گردد . این اولین مرحله مطالعات است همیشه در مراحل بعدی آموزش آنچه آدم آموخته فراموش می‌کند وگاه آموخته های جدید با اندوخته‌های قدیمی مغایرت پیدا میکند . برای نمونه : تادیپلم آدم یاد میگیرد که ٢X٢=٤ میشود اما بعد از دیپلم آدم می‌بیند که این‌ماله کاملا درست نیست هیچوقت قواعد عالی‌قواعد اصولی‌ومسلم وارد نمی‌کند بلکه آنها را دقیق و کاملتر می‌سازند . همینطور تئاتر شاعرانه ــ مسلم بودن تئاتر رئالیست را رد نمی‌کند بلکه آنرا بالاتر می‌برد و اوج می‌دهد.

بعد از این پنج قاعده اصلی تئاتر رئالیست آدم از رئالیست میگذرد و وارد قلمروی تئاتر شاعرانه می‌شود .

قاعده نخست جابجا کردن است . وقتی هنرپیشه با موشکافی و دقت بسیار کارش را روی واقعیت وحقیقت پایه‌گذاشت (همینطور کارگردان و دکوراتور) می‌تواند بخود اجازه بدهد که همه چیز را کنار بگذارد و دوباره شروع کند وگاه اگر الهام ظهور کند هنرمند بجائی می‌رسد که چیز دلخواه را پیدا می‌کند یا بهتر بگویم‌نوعی بیان را کشف می‌کند که بنظر می‌رسد در لحظه اول به هیچ‌چیز حقیقی وابستگی وشباهت ندارد .

اما با اینهمه حقیقت هائی در آن وجود دارد . به عبارت دیگر حقیقی‌تر از حقیقی است . این را می‌گوئیم. تئاتر شاعرانه .

برای نمونه اسکاپن را مثال می‌آوریم .

پیش از این ورود اسکاپن را به‌صحنه باتوجه به قواعد منطق شرح دادیم . لوئی ژووه (٩) نیز وقتی اسکاپن را بروی صحنه آورد همین عقیده را داشت . لوئی ژووه کارگردان بسیار بزرگی بود و می‌توانست بخودش اجازه بدهد که با تکیه روی واقعیت ، واقعیت را جابجا کند ، از مرز آن بگذرد و «اختراع» کند .

در مورد اسکاپن ژووه اختراع کرد . بدین معنی که مرا روی صحنه نیاورد بلکه مرا روی صحنه ظاهر کرد انگار از هیچ جا نیامده بوده باشم .

او البته به قانون واقعیت احترام می‌گذاشت چون حرکت من روی صحنه آرام وحقیقی بود اما او از همان آغاز نمایش ورود را به ظهور دگرگون کرد . نتیجه آنکه نمایش حالت شاعرانه یافت .

بدین ترتیب قانون جابجائی قانون منطقی نیست بلکه قانون استحاله ، قانون تغییر حالت و تغییر شکل است. خوشبخت هنرپیشگانی که مالك این حس ششم‌اند . همه هنر ژان ژیرودو (۱۰) روی این قانون بنا شده است .

و همه اشکال کار او هم در همین است .

برویم سراغ یك قاعده دیگر .

من از مسابقه اسب‌دوانی خیلی خوشم می‌آید بدون اینکه چیزی از آن سردربیاورم با وجود این فکر می‌کنم قاعده‌ای را که اینك می‌خواهم بگویم یك قاعـده اسب دوانی باشد .

این قاعده بویژه برای هنرپیشگانی است که نقش بزرگی را بعهده دارند .

قاعده اسب خود را خوب هدایت کردن . مثلا نقش هاملت (۱۱) در هر اجرا از ۸۰۰ گرم تا یك‌کیلوگرام وزن هنرپیشه را کم می‌کند . اگر هنرپیشه‌ای که این نقش را بازی می‌کند چهار نعل بتازد . درنیمه دوم ازپرده سوم از نفس خواهد افتاد . اگر برای مبارزه با «ازنفس افتادن» کوشش را دوبرابر کند . درپرده پنجم از پا خواهد افتاد چون مشکل بزرك این نقش طولانی بودن آن است .

بنابراین هرنقشی «راه تاخت» ویژه‌ای دارد . هنرپیشه مانند سوارکار است ــ روی اسب نقش خود سوار است . این قاعده اسب‌دوانی یك قاعده کنترل نیز هست .

چقدر قاعده کنترل در شغل هنرپیشه وجود دارد !

من یك قاعده دیگر را می‌شناسم که خودش را بمن تحمیل می‌کند و باید آنرا هم بگویم .

قاعده رهائی از انقباض

تمرین های زیادی برای خود را رهاکردن ، راحت بازی کردن ، از قید انقباض آزاد کردن وجود دارد . ولی چقدر انجام این تمرین ها مشکل است . واقعا نتیجه رضایت‌بخش خیلی نادر است .

بنظر من یکی از نابخشودنی‌ترین علت‌های انقباض هنرپیشگان کمروئی است . خیلی ها ممکنست دلشان‌بخواهد حتی شخصیت خودشان را عوض کنند تا شخصیت دیگری ، کس دیگری باشند . اما فقط وقتی که تنها هستند . ولی جلوی مردم این استحاله نمی‌تواند صورت بگیرد . این کار تنها زمانی میسر می‌شود که آدم جلوی مردم خجالت را کنار بگذارد . وغالبا این عقده برتری که گریبانگیر برخی از هنرپیشگان می‌شود درست بخاطر مبارزه باخجالت و کمروئی در آنان بوجود آمده است .

بنابراین هنرپیشه کمرو در برابر تماشاگران اعصاب خودش را خرد می‌کند ، عضلاتش منقبض می‌شود ، مقدار زیادی از امتیازات بازی خود را بدین ترتیب از دست می‌دهد .

او به قاعده رهائی از انقباض توجهی نکرده است. چه قاعده وحشتناکی ! شکنجه همیشگی برای هنرپیشگانی که گرفتار عقده برتری نیستند .

مثل همه قواعد کنترل خطر این قاعده اینستکه از صداقت و درستی بازی می‌کاهد .

برای جبران این خطر باید تمرکز را دوبرابر کرد. اینجاست که به یك قاعده بسیار مهم برمی‌خوریم : قاعده اول وآخر . قاعده تمرکز یا قاعده اراده . این قاعده نادر است . هنرپیشه باید نیروی تمرکز و نیروی اراده را در خود تقویت کند . تمرین های بسیار برای تقویت اراده وجود دارد . این قاعده همه‌چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد .

«وآنچه می‌ماند سکوت است». (۸)

خدای من چقدر این حرف درست است .

برای اینکه بازی تئاتـر همچون بازی مـوسیقی تنها بدین خاطر بوجود آمده است کسکوت را به لرزش آورد..

برگردان از .
ایرج زهری

از کتاب ۱– Les regles du Jeu
Nouvelles Reflexions sur le Theatre
اثر ژان‌لوئی بارو Y. L. Barreult

۲– ژان‌لوئی‌بارو کارگردان بزرك معاصر فرانسه .

۳– مولیر Moliere نمایشنامه نویس بـزرك فرانسه (۱۶۷۳ ــ ۱۶۲۲ میلادی) نمایشنامه حقه هـای اسکاپن Scapin را در سال ۱۶۷۱ نوشته است .

٤– Silvestre, Octa ve دو نقش ازنمایشنامه حقه‌های اسکاپن

٥ ــ Agrippine مادر نرون ازنمایشنامه‌بریتانیکوس Britanicus اثر راسین Racine تراژدی‌نویس بزرك فرانسه (۱۶۹۹ ــ ۱۶۳۹ دی) در سال ۱۶۶۹ نوشته شده است .

٦– Junie از همان نمایشنامه

۷– Stanislawsky کارگردان نامداراروس (۱۹۳۸ ــ ۱۸۶۳ میلادی)

۸– Transposition هنرپیشه وکارگردان بزرك

۹– L. Jouvet فرانسه (۱۹۵۱ ــ ۱۸۸۷ میلادی)

۱۰– ژان‌ژیرودو J. Jiraudoux درام‌نویس ــ رمان نویس وسیاستمدار بزرك فرانسه (۱۹٤٤ ــ ۸۸۲ میلادی)

۱۱– Hamlet تراژدی معروف شکسپیر

۱۲– Deconcentration

۱۳– جمله معروف از نمایشنامه هاملت .