این شب سرد همهٔ مارا به‌دقتک
و دیوانه مبدل خواهد ساخت.

نمایشنامه: لیرشاه (شکسپیر)

گذاری درجهان «بازیگری»

(۱)

هنر «بازیگری» چون هرهنرواقعی دیگر، قوانین ویژهٔ خودرا دارد. یعنی: سرشت زیست‌شناسانهٔ (بیولوژیك) موجود انسانی از یك سو وویژگی‌های خاص تئاتر از سوی دیگر.

خلاقیت هنرمندانه، هرگز از جوهر روانی هنرمند، جدا نیست. نویسنده، بازیگر، کارگردان، نوازنده، نقاش، مجسمه‌ساز یاهرهنرمند بزرگ دیگر، از اینرو در زمرهٔنوابغ قرار می گیرند، چون می‌توانند درآثار خلاقهٔ خود، زندگی را باتمام عمق و وسعت بی‌کرانش، منعکس کنند. آثارماندنی هنرمندانی مانند: سروانتس، شکسپیر، لئوناردداوینچی رافائل، تولستوی، داستایوسکی، بالزاك، ایبسن، چخوف و برشت، زندگی و اندیشهٔ میلیون‌ها انسان را باتمامی ابعادش: روابط اجتماعی، جهان بینی، عادات، باورها، رویاها، آرزوها، کشمکش‌ها و تلاش‌هایشان، نشان می‌دهند.

«استانیسلاوسکی» نابغه‌تئاتر، می گفت: «اگر می‌خواهید درکار خود به‌این غول‌های هنری نزدیك شوید، باید قوانین طبیعی راکه‌آن‌ها به‌شکل الهام‌گونه و حتی گاهی ساده و ابتدائی درآثار خود متبلورکرده و خلاقیت خود را تحت انضباطی ریاضت‌گونه، درآورده‌اند، بیاموزید و این قوانین راآگاهانه درکار خلاقهٔ خود به‌کار گیرید.»

اساس روش(سیستم) مشهور «استانیسلاوسکی» بربنیاد همین اصل بناشده‌است: بیان صمیمانهٔ پدیده‌های زندگی باتمام جوهر وجودیشان، بیان حقیقتی‌که از صافی اندیشه، احساس وجهان بینی هنرمندگذرکند و هنرپذیر را در دنیایی تصویری، تخیلی و بازسازی شده‌که ریشه در واقعیت دنیای بیرونی دارد، به‌اندیشه وادارد.

آن‌چه در این سلسله نوشتارها موردبحث قرار می‌گیرد عبارتند از: یگانگی محتوا و شکل، یگانگی بازیگر-شخصیت و بازیگر-خلاق، جنبه‌های جسمانی (فیزیکی)، و روانی (احساسی) در خلاقیت بازیگر، رها و یاناگزیر بودن در روندهای خلاقه، ذهنی‌یا عینی بودن در لحظه‌های صحنه‌ای، بیان، ژست، حرکت و....

اصول‌بنیادی تئاتر: تئاتر، هنری‌گروهی است

نمایشنامه نویس، بازیگر، کارگردان، طراح صحنه، آهنگساز، طراح نور، طراح لباس

سازندهٔ ماسك، گریمور، و... همگی برای هدفی آفریننده، اشتراك مساعی دارند. در تئاتر، فرد، به‌عنوان موجود خلاق نباید مطرح باشد، بلکه گروه به‌عنوان مجموعه‌ای زنده و یگانه خالق و مولف اثرهنری تمام شده، یعنی: نمایش است.

طبیعت تئاتر، ایجاب می‌کند که تمامی نمایش، هرکلمهٔ نمایشنامه، هرعمل بازیگر، هرتصویری که کارگردان ابداع می‌کند، با اندیشه‌ای خلاق وعواطفی زنده، بارورشود.

دراین میان بازیگر نقش اساسی به‌عهده دارد. اما به‌راستی جوهرهنر بازیگری شامل چیست؟ و بازیگرچگونه نقش را می‌آفریند؟

تاپیش‌ازپیدایش روش (سیستم) استانیسلاوسکی واصل‌بنیادی‌او که عمل(اکسیون)[1] را به‌عنوان عـامل سازندهٔ انگیزه‌های اصولی تجربیات صحنه‌ای بازیگـر مطرح ساخت، پاسخی راه‌گشایانه برای این سوال وجود نداشت.

«استانیسلاوسکی» آموخت که‌عمل (اکسیون) نمایشی(دراماتیك) می‌تواند به‌اندیشه، احساس، تخیل و رفتار جسمانی بازیگر، در مجموعه‌ای جدانا‌پذیر، یگانگی بخشد.

«عمل» عبارت است از رفتار ارادی انسان که هدفی معین آن را هـدایت می‌کند. یگانگی روان وجسم تنها در «عمل» شکل می‌گیرد یا به‌عبارتی دقیق‌تر، انسان‌کامل، در«عمل» موجودیت می‌یابد.

از اینرو «عمل» به‌عنوان رکن اساسی در هنر بازیگری مطرح می‌شود وویژگی‌های این هنر را تعیین می‌کند. وچون برای آفرینش شخصیت یا شخص بازی (کاراکتر)تمامی «ارگانیزم» بازیگر به‌عنوان واحدکامل روانی- جسمانی «*Psychophysic*» مشارکت‌دارد، بازیگر درآن واحد، هم انسانی خلاق است و هم ابزارکار هنرخود و اعمال انسانی‌او که جنبه «بیرونی» پیدا می‌کنند، به‌عنوان موادی لازم درخدمت اوهستند.

ازآن جائی که بار ویژگی‌های تئاتررا، بازیگر بردوش دارد، به‌جرأت بایدگفت که «عمل»جوهربنیادی‌هنرتئاتراست، یا: تئاتر هنری است‌که درآن زندگی انسانی در «عملی» تصویری، متبلور می‌شود و جریان می‌یابد.

مهم‌ترین و اساسی‌ترین وظیفه‌کارگردان برای خلق نمایش،کار او بابازیگـر است: بازیگر هم‌به‌عنوان انسانی خلاق و هم‌مادهٔ اولیه‌کار.

نه‌تنها بدن بازیگر یا توانایی‌اش در به‌وجودآوردن احساسات‌گوناگون،بلکه قدرت تخیل، تجربه، مشاهدات، ذوق، خلق‌وخو، اعمال صحنه‌ای، حضوروگیرائی‌درصحنه،رنگ‌آمیزی نقش و دانش بازیگر، در برگیرندهٔ مواد اولیه‌کار و خلاقیت‌کارگردان است.

تاثیر متقابل کارگردان و بازیگر به‌یکدیگر، مثبت‌ترین و مهمترین زمینه برای روش کارگردانی در تئاتر زندهٔ جهان امروزی است.

یگانگی جسمانی ـ روانی و یگانگی عوامل عینی ـ ذهنی

مقوله‌ای که تئاتر را به‌عنوان هنری شگفت، بدیع و مقایسه ناشدنی، مطرح می‌کند،

---

1. *Action*

استانیسلاوسکی در نقش «ورشینین»
(Vershinin) سه‌خواهر چخوف ۱۹۰۱

روبرت‌استفنز(R. Stephens) بازیگر انگلیسی
در نقش «ورشینین» سه خواهر چخوف

زنده‌شدن تجربیاتی محسوس و ملموس است، در صحنه، برابر تماشاگران. یا بدانگونه‌که استانیسلاوسکی دوست داشت بگوید: اینجا، امروز، هم‌اکنون.

بازیگر، شخص‌بازی «کاراکتر» را باکمك «اعمالش» روی صحنه تصویر می‌کند، اعمال انسانی دو جنبهٔ جدائی ناپذیر دارد: جسمانی و روانی. رفتار انسان را بدون‌درك احساسات، افکار و ارتباط عینی‌اش بامحیط پیرامون، نمی‌توان دریافت.

بازیگر، نه‌تنها شکل «بیرونی» عواطف انسانی، بلکه تجربیات «درونی» متشابه را نیز دوباره می‌آفریند. اگر بازیگر به‌معرفی شکل «بیرونی» رفتار انسانی بسنده کند، از مجموعه‌ای‌کامل، عاملی اساسی، یعنی: تجربیات، افکار واحساس شخص بازی‌را، جداکرده است. در چنین حالتی‌که بازیگر به‌قطعه‌ای مکانیکی (ماشینی) بدل شده است، حتی از به‌تصویر درآوردن‌کامل شکل «بیرونی» شخص بازی نیز ناتوان است.

آیا بازیگری‌که حتی «سایه‌ای» از خشم را احساس نکرده باشد، قادر است شکل «بیرونی» این احساس را بیافریند؟

اکنون بگذاریدکه فرض‌کنیم این بازیگر بااستفاده از تجربیات خود، (طبق‌قوانین طبیعت) می‌داندکه یك انسان درحالت خشم، مشت‌هایش راگره می‌کند و ابروهایش را درهم‌می‌کشد. اما، چشم‌ها، دهان، شانه‌هاوپاهایش چه‌می‌کنند؟ در زندگی تمامی‌اندام‌انسان و هرعضلهٔ او، در انتقال هراحساسی شرکت دارد و بازیگر باید باتمام وجودش، احساس را نشان دهد. به‌قول معروف: اگر پاها دروغ بگوید، تماشاگر حتی دست‌های اورا نیز باور نخواهدکرد!

این سوال پیش می‌آیدکه‌آیا ممکن است بازیگربه‌طورمکانیکی، سیستم‌کاملاپیچیدهٔ حرکات بزرگ وکوچك و تمامی اندام‌هائی را که این یا آن احساس را بیان می‌کنند،

دوباره خلق کند؟ جواب مسلماً منفی است. زیرا برای این که بتوان این سیستم پیچیدهٔ حرکات را به گونه‌ای حقیقی و باور کردنی بازآفرینی کرد، لازم است به «عکس‌العمل» در یگانگی کامل روانی-جسمانی‌اش، دست یافت. یعنی در وحدت بیرونی و درونی، روانی وجسمانی، ذهنی و عینی. و ضروری است آن را به گونه‌ای «ارگانیک» نه «مکانیکی» خلق کرد.

عمل، نه احساس

خطای بزرگ در بازیگری هنگامی رخ می‌دهد که تنها زنده کردن «تجربیات»، هدف تئاتر می‌شود و بازیگر می‌اندیشد که تجربه کردن احساسات نقش، هدف اساسی هنر اوست همان گونه که در تئاتر امریکا مدت‌ها چنین برداشت اشتباهی از روش «استانیسلاوسکی» که آن را متد «*Method*» می‌نامیدند، وجود داشت. بیشتر بازیگران امریکائی بر خلاف آموزش «استانیسلاوسکی» که بازیگری را در «عمل» می‌دانست، درحقیقت به بازی «احساس» می‌پرداختند و در نتیجه مدت‌ها، صحنه‌های تئاتر امریکا به آسایشگاه‌های روانی تبدیل شده بود![1]

بازیگران بسیاری وجود دارند که دوست دارند، روی صحنه «*رنج ببرند!*» ازعشق و حسادت بمیرند، از شدت خشم سرخ بشوند، از ناامیدی چهره‌ای پریده رنگ داشته باشند از هیجان بلرزند و با اشک‌های حقیقی ازشدت اندوه بگریند! برای چنین بازیگرانی زنده‌کردن عواطف نقش، بزرگترین لذت‌هاست. برای آن‌ها آفرینش نقش فرصتی است برای ابراز احساسات گوناگون.

آن‌ها وظیفهٔ هنری وموفقیت خود را تنها در بازی احساس و ازطریق آن، به هیجان‌آوردن و تحت تاثیر قراردادن تماشاگران می‌دانند. همواره ازاحساسات سخن می‌گویند نه از اندیشه، تفکر و منطق.

درک این مسئله چندان دشوار نیست که باچنین برداشتی از بازیگری، جنبه‌های ذهنی نقش ــ تجربه شخص بازی (کاراکتر) ــ مهمترین هدف بازیگر قرار گیرد و پیوندهای عینی شخص بازی بامحیط پیرامون (ودر نتیجه باشکل بیرونی تجربه) در حاشیه و درسایه باقی بماند.

اما در تئاتر پیشرفته و زنده، همواره سعی بر این است که پدیده‌های زندگی، مورد ارزیابی و سنجش قرار گیرد. دراین گونه تئاترها، بازیگر وظیفهٔ خود می‌داند که دربارهٔ افکار شخص بازی بی‌اندیشه و عواطف اورا احساس کند.

بازیگر واقعی، هدف هنری خود را تنها در زنده کردن تجربیات نمی‌داند، بلکه مهمتر از همه، در خلق هنرمندانهٔ آن شخصیتی می‌داند که توانائی داشته باشد، حقیقتی والا، ارزشمند، ملموس وعینی را برابر تماشاگران به‌نمایش گذارد ودر همان حال که سرگرمشان می‌کند و حس زیبایی‌شناسی (استه‌تیک) را در آن‌ها پرورش می‌دهد، به‌تفکرشان وادارد.

---

۱. دراین زمینه بعداً به‌طور گسترده‌تر بحث خواهد شد.

«لورنس اولیویه» درنقش هملت

امروزه، بازیگر پیشرو و خلاق، می‌کوشد تامحتوای درونی شخص‌بازی را عیان کند ونشان‌دهدکه چگونه حوادث‌زندگی روزمرهٔ انسان، در طرزتفکر او نقشی تعیین‌کننده دارد. درعین‌حال، هنگامی که‌دنیای درونی‌شخصیت را نشان می‌دهد، روابط بیرونی انسان را نیز باجهان پیرامونش، برصحنه تصویر می‌کند. به‌عبارت دیگر تمامی پدیده‌های‌زندگی درونی‌شخصیت را در ذهن خود می‌آفریند و بامعیارهائی معین، افکار و عواطف شخصیت را به‌تجربه می‌کشد.

هم‌چنین اشتباهی عظیم است اگر بازیگری تصورکندکه تنها جنبهٔ جسمانی بازیگر می‌تواند مواد اولیه‌آفرینش‌شخص‌بازی‌باشد. درحقیقت او، با رهاکردان روان (*Psyche*) یعنی اندیشه واحساس ـ نیروی فعال خلاقهٔ بازیگر راکاملا از او سلب می‌کند. زیرا اولا بدن بازیگر نه‌تنها به‌بازیگر ـ شخصیت، بلکه به‌بازیگر ـ خلاق نیز تعلق دارد. هرحرکت بدن بازیگر، درآن هنگام که لحظه‌ای اززندگی شخصیت را تصویر می‌کند، تابع یک سلسله از خواست‌های حرفه‌ای روی صحنه است. به‌عبارت دیگر هر حرکتی باید مشخص، انعطاف پذیر، موزون، نمایشی وتامرزهای ممکن گویا ورسا باشد. این خواست‌ها نه‌بابدن شخص‌بازی بلکه بابدن بازیگر ـ خلاق انجام می‌یابد. ثانیاً ذهن بازیگر، همان‌گونه‌که بیان کردیم، نه‌تنها به‌بازیگر ـ خلاق، بلکه هم‌چنین به‌بازیگر ـ شخصیت نیز متعلق است.

ذهن‌بازیگر نیزمانندبدنش، هم‌چون‌مصالح وموادکار، برای‌آفرینش نقش درخدمت اوست. بنابراین ذهن وبدن‌بازیگر، بایگانگی خود، هم‌زمان (در زمانی واحد) گذرگاه «خلاقیت» و «موادکار» را برای رسیدن به‌نقش، در اختیار او قرار می‌دهند.

رکن‌الدین خسروی