«الگوپذیری» و «الگوسازی» در تئاتر

● حسن پارسایی

تاریخ تئاتر نشان می‌دهد که همهٔ تئوری‌ها، نظریه‌ها و آموزش‌های این هنر بر اساس تجربیات عملیِ هنرمندانی شکل گرفته است که از همان آغاز در صحنهٔ واقعیِ تئاتر به عنوان بازیگر، کارگردان و عوامل فنی و جنبی با این هنر زندگی کرده‌اند، به آن بالیده‌اند و باعث ونـق و شکـوفایی آن شده‌اند. در این میان، «طرح»ها و «الگو»های ذهنی آنها که بر روی صحنه عینیت یافته‌اند، در روند پویای این هنر خود به خود و به عنوان آزموده‌ها و تجربیات آنها به شکلی تسلسلی به آیندگان انتقال یافته است، و امروزه به جرأت می‌توان گفت که در آرشیو تاریخی تئاتر هر کشوری، هزاران کتاب، پوستر، طرح، اسلاید، دست‌نوشته و فیلم وجود دارد. این مدارک که اغلب در دانشگاه‌ها، دانشکده‌ها، هنرستان‌ها و آموزشگاه‌های هنری مورد بررسی، مطالعه و بازبینی قرار می‌گیرند، موضوع «الگوپذیری» و «الگوسازی» را در شیوهٔ کارگردانی و بازیگری مطرح مـی‌سازند. مـی‌توان «الگـوپذیری» را بهره‌گیری از خلاقیت دیگران و «الگوسازی» را استفاده از خلاقیت‌های فردیِ خودِ هنرمند معنا کرد.

آن چـه ضـرورت «الگـوپذیری» را ایـجاب مـی‌کند، کـثرت اجـرای نمایشنامه‌ها و جذابیت ادبیات نمایشی است. امروزه، کارگردان همواره در اغوای به روی صحنه بردن مجدد نمایشنامه‌های مشهور و شناخته‌شده‌ای است که بارها به صحنهٔ خاموش و بی‌جان سالن تئاتر، زندگی، هیجان و اعتبار بخشیده‌اند. او در روند کار خود بر حسب ضرورتِ شناخت شیوه‌ها، به پی‌جویی و پی‌یافتِ میزان توانایی کارگردانان قبلی در بازنماییِ هنری و ارائه صحیح شاخص‌های زیبایی‌شناسانهٔ نمایشنامهٔ مورد نظر می‌پردازد. چنین اقدامی بدون شک یکی از اصول و مبانی آموزش و شیوهٔ کارگردانیِ تئاتر به حساب می‌آید، زیرا دایره و محدودهٔ تجربیات عملی و شـخصی کارگردان راگسترش می‌بخشد، با اسلوب کار هنرمندان دیگر آشنا می‌شود و در نهایت، به «دریافت‌های هنری» خاص و متعددی دست مـی‌یابد کـه ممکن است از همدیگر متمایز و یا شباهت‌ها و قرابت‌های فراوانی با هم داشته باشند. این مرحلهٔ «کارشناسی»، تنها به دیدن یک یا چند اجرای معین از نمایشنامه‌ای خاص محدود نمی‌شود. زیرا دامنهٔ این تـحقیقات بسیار وسیع است. امروزه در کشورهای اروپایی و غربی و حتی بـعضی از کشورهای آسیایی، اتحادیه‌های بزرگ تئاتری وجود دارد که در طول سال چند هزار نمایش به روی صحنه می‌برند. با توجه به این گستردگی، باید پذیرفت که کارگردان می‌تواند در مورد اجراهای قبلیِ هـر نـمایشنامه‌ای اطلاعات گرانبها و ارزشمندی را در اختیار داشته باشد و از مطالعهٔ آنها بهره بگیرد. اما شناخت کارآیی و توانمندی دیگران معمولاً در انتخاب سالن، نوع سن، چگونگی صحنه، بازیگران، میزانسن‌ها، نـوع دکـور، گـریم و شـیوهٔ بازیگری آشکار می‌شود. کارگردانان بزرگ و نامدار تئاتر به خاطر مهارت در نشان دادن جلوه‌های نمادین و نمایشی نـمایشنامه‌ها، بـه «فـرم»هـا و شیوه‌ها و تمهیدات مطلوبی دست یافته‌اند که می‌توان آنها را به عـنوان بهترین شکل و طریقهٔ ممکن برای اجرای نمایش مورد نظر، به حساب آورد.

لازم است برای روشن شدن موضوع، به شیوه‌های رایج اجرای نمایش اشاره‌ای داشته باشیم. در شیوهٔ «بیگانه‌سازی» یا «فاصله‌گذاریِ» برتولت برشت، تئاتر از حالت مستغرق خود درمی‌آید و از قانونمندی‌های نسـبتاً ثابتی پیروی می‌کند که الزاماً «کپی کردن» را در کارگردانـی و بـازیگری اجتناب‌ناپذیر می‌سازد. در شیوهٔ «برشت» ما بدون واسـطه بـا عـینیت و واقعیت ناتورال خارجی روبـه‌رو هسـتیم. فـقط در نـتیجه‌گـیری نـهاییِ نمایشنامه، چارچوب جبریِ واقعیت‌ها تا حدودی می‌شکند و ما افق تازه‌ای را در برابر خود می‌بینیم. پس کارگردانـی کـه شـیوهٔ «فـاصله‌گـذاری» را برمی‌گزیند، ضرورتاً «کپی کردن» را نادیده نمی‌گیرد. او می‌تواند آن چه را که دیگران تجربه کرده‌اند، بیاموزد و در اثر استمرار و تمرین، سرانجام خودش به «الگوسازیِ» معینی برسد. در میان «کپی»های مختلف، یک یا چند تا از آنها به صورت «الگو» درمی‌آیند و به طور ثابت بکار گرفته می‌شوند؛ آوردن بازیگران به میان تماشاگران و برعکس، حرف زدن بازیگران با تماشاگران، قطع ناگهانی و دلخواه نمایش و ادامهٔ آن، استفاده از راوی، حرکت دورانی یا منحنی‌وار بازیگران بر روی صحنه برای القای طـی طـریق یـا سـفری طولانی، استفاده از راوی به جای یک یا چند بازیگر که عیناً در برابر دیدگان تماشاگران انجام می‌شود، به کاربردن ابزار و وسـایل سـاده بـه صـورت نمادین، حذف کلیت و اجزای اصلیِ صحنه، برداشتن و یا کم کردن دکور،

پرهیز از گریم زیاد یا مصنوعی جلوه دادن آن، به کار بردن ماسک و غیره... «الگو»های معین و مشخص کارگردانی ـ به شیوهٔ «فاصله گذاری» ـ هستند که به خاطر استمرار و تکرار آنها حتی حالت «کپی‌کردن» به خود گرفته‌اند. چنین «الگوهایی» بدان جهت به کار گرفته می‌شوند که تماشاگر از آغاز تا پایان نمایش به عنوان ناظر باقی بماند و قضاوتش متکی به استدلال و عاری از استغراق عاطفی باشد. زیرا واقعیت در دنیای خارج، شکل معین و مشخصی دارد و کارگردان نمی‌تواند همه چیز را بر اساس استنباط ذهنی و «دریافت‌های حسی» تغییر دهد. «کپی کردن» و «الگوپذیری» در شیوهٔ «فاصله گذاری»، کاربرد خاص خود را دارد. برشت خود بر این موضوع صحه می‌گذارد:

«به نظر من، کارگردان قبل از این که اصولاً بتواند «الگو» بسازد، لازم است که «کپی» کرده باشد. ادبیات با صورت‌بندیِ انسان‌ها و تحول زندگی اجتماعیِ آنها، سهم عمده‌ای در شناساندن انسان به انسان بر عهده گرفته است. این است که وقتی چیزی نو، اولین مراحل تکوینش را می‌گذراند، دلیلی ندارد که جنبه‌های خاصش را نمایان کنیم. این نقش بزرگ و مستقل هنر، فقط و فقط از عهدهٔ هنرِ براستی واقع‌گرا برمی‌آید و از اینجاست که واقع‌گرایی، نه مطلبی برای بحث‌های ادبی اهلِ فن، بلکه شالودهٔ عملکرد بزرگ اجتماعی هنر، و در نتیجه اساس موقعیت اجتماعی هنرمند است».[1]

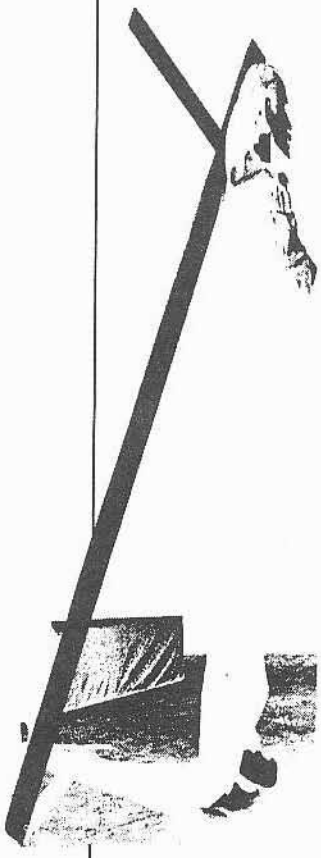
کارگردان و بازیگر باید همهٔ جزئیات نمایشی را که قبلاً اجرا شده، با دقت و حوصله مورد ارزیابی قرار دهند تا بتوانند آن را به عنوان «الگوی»ی مناسبی قلمداد کنند.

«الگوپذیری» فقط در مرحلهٔ تمرین، کاربرد دارد و اجرای آن به صورت عملی و عینی، یک ضرورت قطعی نیست. کارگردان و بازیگر هم به هنگام تمرین، معمولاً چنین کاری نمی‌کنند مگر آن که خود، در «الگوسازی» جدید و مناسبی برای اجرای نمایش، عاجز و ناتوان باشند. در چنین وضعیتی نه تنها در مرحلهٔ تمرین، بلکه هنگام اجرای نهاییِ نمایش هم عملاً از «الگوپذیری» استفاده می‌کنند و در نهایت به «کپی کردن» از کار دیگران مجبور می‌شوند.

چنان چه اجرای یک نمایش از خلاقیت‌ها و تمهیدات دراماتیک برخوردار باشد، در آن صورت ما نباید با هیچ گونه شباهت، نشان و قرینه‌ای از «الگو»های اجراهای قبلی روبه‌رو شویم. همه چیز باید در نهایت زیبایی و به طرزی هوشمندانه خلق و آفریده شده باشد.

«الگوپذیری» خودبه‌خود به بازشناسیِ مهارت‌های کارگردانان، بازیگران و طراحان صحنه نمایش‌های دیگر، منجر می‌شود. لذا «الگو»ها باید صرفاً از لحاظ جنبه‌های تئوریک و نظری مورد مطالعه و بررسی قرار گیرند و «ایده»های برگرفته از آنها در خدمت «زیبایی و کمال‌یافتگیِ» اجرای نهایی نمایش باشد.

«الگوسازی» گرچه بر اساس شناخت «الگو»های قبلی انجام می‌شود ولی تجربیات، خلاقیت‌ها و بازآفرینی‌های فردیِ کارگردان و بازیگر در آن نقش اساسی دارند و از لحاظ زمان‌بندی هم همیشه بعد از مرحلهٔ «الگوپذیری» شکل می‌گیرد.



در تئاتر، عموماً چیز ثابت و تغییرناپذیری وجود ندارد. زندگی عینی و واقعی بشر که بهترین و بزرگترین نمایش روی کرهٔ زمین است، همه نمایش‌های خرد و کلان و همهٔ برداشت‌های فردی و گروهیِ انسان را دستخوش تغییر و تحول می‌سازد. زیرا متحول شدن و تحول ایجاد کردن جزو ماهیت زندگی فلسفیِ انسان است. بنابراین «الگو»های زیبای دنیای خارج و حتی دنیای ذهنیِ ما، به طور دائم در حال تغییر و تکوین هستند، و همواره به سوی غایت زیبایی و مطلوبیت انسان و جهان، پروسهٔ «شکل‌شکنی» و «شکل‌پذیری» نوینی را می‌گذرانند که هنر و انسان بدون آن معنایی نخواهند داشت.

الگوهای عرصهٔ تئاتر هم از این قانون‌مندی پیروی می‌کنند و اصولاً باید دارای شرایط زیر باشند:

۱. مضمون نمایشنامه را به بهترین و موجزترین شکل ممکن نشان بدهند.

۲. بر زیبایی و هماهنگی و تناسب اجزاء صحنه بیفزایند.

۳. از قابلیت‌های نمایشی و نمادین، بیشتر برخوردار باشند.

۴. به خلاقیت‌های کارگردان که اساسی‌ترین و مهم‌ترین شرط اجرای زیبا و مطلوب نمایش است، کمک کنند.

۵. حرکات و انعطاف بدنیِ بازیگران را تسهیل نمایند و مانع خلاقیت فردی آنها نشوند.

هر نوع نمایشنامه‌ای نیاز به «الگو»های خاصی دارد که کار را برای کارگردان و بازیگر آسان‌تر می‌سازد، چرا که با تمسک به چنین شیوه‌ای،

اعتماد به نفس لازم را به دست می‌آورند. این الگوهای ذهنی قبلاً امتحان خود را پس داده‌اند، اگرچه حاصل تجربیات دیگران در زمینهٔ کارگردانی و بازیگری هستند ولی کارگردان و بازیگر می‌توانند از خلاقیت‌های فردیِ خود بهره بگیرند. یک بازیگر حرفه‌ای و هوشمند در اصل، از طریق مشاهده و دقت در احوال افراد جامعه، «الگو»های ذهنیش را برمی‌گزینند.

استفاده از «الگو» برای شناخت بیشتر «کاراکتر»ها، بدون بهره‌گیری از روان‌شناسی و جامعه‌شناسیِ آنها، کاری عبث و بیهوده است، زیرا تا وضعیت روحی و رفتاری و جایگاه اجتماعیِ کاراکترها آشکار نشود، همسویی و همامیزیِ روانی و رفتاری با آنها، امری دشوار است و بازیگر از معرفی و شناساندن شخصیت واقعیِ آنها عاجز می‌ماند. او تا زمانی که خودش «الگو»یی را که توسط کارگردان به او معرفی می‌شود، نشناسد نمی‌تواند با او ارتباط ایجاد کند، و حرکات و گفتارش با بازیگران دیگر که «الگو»های خاصِ خودشان را در ذهن دارند هماهنگی نخواهد داشت. این موضوع، کارگردان را مجبور می‌سازد که «الگو»های ذهنیِ خود را کنار بگذارد و متکی به توانایی‌های ذاتی و تجربی خودِ بازیگر باشد.

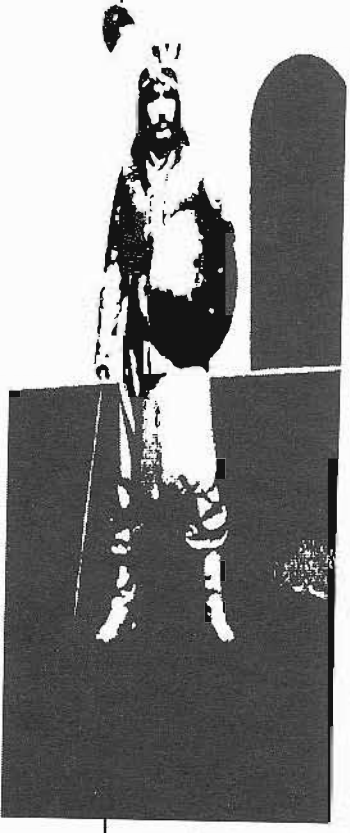
در شیوهٔ استانیسلاوسکی، «کپی کردن» جای کمتری دارد. گرچه در هر دو شیوه، کارگردان با «الگو»پذیری از دیگران می‌تواند تجارب پیشکسوتان را بکار بگیرد، ولی این کار در شیوهٔ «فاصله‌گذاری» مشخص‌تر و ثابت‌تر است، در حالی که به نظر استانیسلاوسکی، کارگردان هم (مثل مستحیل شدن بازیگر در نقش) در روند کارگردانی و بازنمایی دراماتیک نمایشنامه از این استغراق عاطفی برکنار نمی‌ماند. اینجا «الگوپذیریِ» او از کار دیگران، صرفاً می‌تواند مبنایی برای شروع کار باشد، چون بعداً به خاطر برخورد حسی و عاطفیش با نمایش به فرم معمولِ اجرا راضی نمی‌شود و آمیختگی حسی‌اش با نمایش به «فرانگری» و «فرانماییِ» عاطفیِ بیشتری می‌انجامد. او از یک طرف با واقعیت‌های عینی و خارجی و از طرف دیگر با پندارگرایی (کانسپچوالیسم) و برداشت عاطفی از این واقعیت‌ها روبه‌روست. بنابراین بخشی از قانونمندی‌های پیشین را ندیده می‌گیرد و شیوه‌های تازه‌تری را جایگزین آن اجراها می‌کند. «الگوپذیری» از دیگران، همهٔ اجزاء و ضمائم صحنه را شامل می‌شود و منحصراً در صحنه‌آرایی و میزانسن‌ها خلاصه نمی‌شود. بدیهی است که کارگردان (در هر دو شیوه) خودش قادر است با بهره‌گیری از تجارب دیگران و نیز با بکارگرفتن خلاقیت‌های فردی، «الگوسازی» کند و شیوه‌های جدید و نوینی در عرصهٔ تئاتر خلق کند. این که او تا چه حد در کارش موفق خواهد شد، به اندوخته‌ها و تجربیات عمیق تئاتری و نیز به آگاهیِ کامل او از نیازها و ضرورت‌های اجتماعی، و رویکردش به نوزاییِ هنری زمان بستگی دارد. پس اگر کارگردان از «الگو»های دیگران استفاده کند، باید کارش در جهت خلق «الگوسازی» نوین باشد. با این حال در هر شیوه‌ای باید همان طور که شارل دولن[۲] اعتقاد دارد، اصل وفاداری به نمایشنامه و نظرات نویسنده دقیقاً رعایت شود:

«کارگردان بایستی با یک زبان فنی، ترجمان نیات نویسنده باشد؛ خواه این نیات اصول روان‌شناسانه داشته باشد خواه جوهر شاعرانه و یا شور و سرزندگیِ کمیک. این زبان برای کارگردان، با کار هنریِ روزمره‌اش، عادی شده است؛ زبانی که امکانات و محدودیت‌های تئاتر آن را دیکته می‌کند و به سادگی آن را مجموعه قوانینی می‌خواند که تکنیک و یا حرفهٔ تئاتر را تشکیل می‌دهد. با این همه، هنر پیش از هر چیز، نوعی شکفتن است که شرایطی آتمسفری وگذرا طلب می‌کند و تخیل و حساسیت در این خلاقیت کارگردان، نقشی مهم ایفاء می‌کند. کارگردان باید اثر نمایشی را بدون هیچ گونه تغییر شکلی بکار بگیرد. کارگردان، نماینده و وکیل روحانی نویسنده است».[۳]

تقلید از دیگران و حتی مشاهدهٔ رفتارهای اجتماعی، یکی از اصول اساسیِ تئاتر است، ولی «کپیِ» کامل رفتارهای آنها بدون شناخت علت‌های روان‌شناختیِ آن که معرف کاراکترهاست، نشانهٔ بضاعت اندک و بی‌مایگیِ بازیگر است. این تقلید بی‌قید و شرط، گاهی به تکرار و «تقلید از خود» منجر می‌شود و آن هنگامی اتفاق می‌افتد که بازیگر، همهٔ نقش‌ها را یکسان و بدون هیچ خلاقیتی ایفاء می‌کند و به جای کاراکتر نمایش، خودش را عرضه می‌نماید. او حتی در ذهنش، نقشش را از دیگران جدا می‌کند و بیش از آن که در حال مراوده و تبادل حالات باشد، مقید به محدودهٔ نقش، و گرفتار یک استنباط شخصی از خود است. در حقیقت، شخصیتی ثابت و تک‌بعدی است که در لباس‌ها و موقعیت‌های داستانیِ گوناگون ظاهر می‌شود، و حرکات و موجودیتی ناهماهنگ و مغایر با مضمون و روابط خارجی و درونی نمایش دارد. این بازیگران چشم به روی جامعه بسته‌اند، و مطالعات و مشاهدات آنها بسیار کم است. غافل از این که جامعه و واقعیت‌های روزمرهٔ زندگی، بستر همهٔ جلوه‌ها و صورت‌بندی‌های ذاتی و رفتاریِ انسان است. چنین بازیگرانی، شاید قادر به «الگوپذیری» از هنرپیشگان دیگر باشند ولی در نهایت، هرگز استعداد «الگوسازی» و ارائه شیوه‌های جدید بازیگری را ندارند و همواره در معرفی کاراکترهای انسانی ناتوان و درمانده‌اند. برای هر شخصیت و کاراکتری، «الگوسازیِ» معینی لازم است. با این مثال قضیه روشن‌تر می‌شود؛ در شیوهٔ استانیسلاوسکی برای ایفای نقش یک آدم خسیس می‌توان آدم بسیار لاغری را به عنوان «الگو» معرفی کرد که حتی خودش هم از داراییش استفاده نمی‌کند، یا آدم

چاقی را در نظر گرفت که خودش به طور دائم در حال خوردن است ولی از دادن لقمه‌ای و یا سکه‌ای ناچیز به فقرا امتناع می‌ورزد. در حالی که در شیوهٔ تئاتریِ برشت، علاوه بر بازیگران فوق می‌توان هر شخص دیگری را هم برگزید و تنها بر خسیس بودن او تأکید ورزید، البته گاهی بخشش ناچیزی را هم به او نسبت داد.

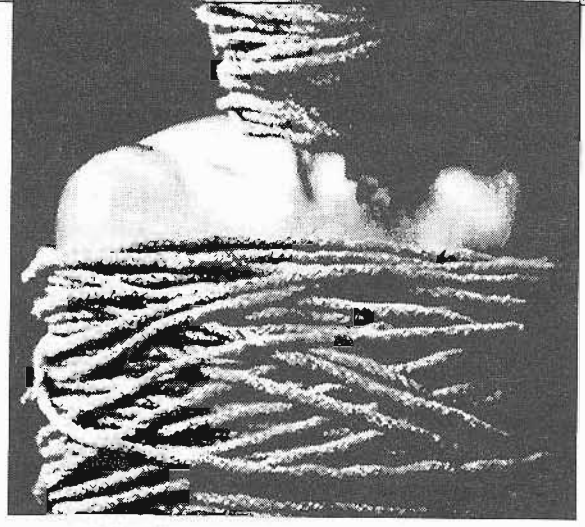
در شیوهٔ اول، بدان جهت که بازیگر به «همسان‌نگری» و «همسان‌پنداری» با نقشش عادت کرده است، با او در می‌آمیزد. دچار «خود فراموشی» می‌شود و در نقش حلول می‌کند. بنابراین او از حد یک بازیگر و هنرپیشه فراتر می‌رود و خودش واقعاً تبدیل به پرسوناژ نمایش می‌شود. در این شیوه (پسیکولوژیک)، گیرایی، هیجان و تأثیرگذاریِ بازیگر بسیار زیاد است، زیرا به جای آن که تماشاگر را وادار به تماشای نمایش کند، او را عملاً در تجربهٔ واقعی روی صحنه که بر اساس «الگوسازی» واقعیِ حادثه، بازآفرینی و بازنمایی شده است، سهیم و دخیل می‌سازد. در شیوهٔ «فاصله‌گذاری» برشت، بازیگران بر روی صحنه، همچنان «بازیگر» باقی می‌مانند و صرفاً عوامل و واسطه‌هایی برای اجرای حادثهٔ نمایش تلقی می‌شوند. در حالی که در شیوهٔ استانیسلاوسکی، هنرپیشگان عیناً روحیات و واکنش‌های عاطفی و مناسبات واقعیِ اجتماعی را در احساس و اندیشهٔ خود دارند و همچنان به عنوان مدیوم‌های انسانی باقی می‌مانند. آنها دیگر بازیگر نیستند بلکه کاراکترها و پرسوناژهای واقعیِ یکی از داستان‌های زندگی محسوب می‌شوند. آنها «الگو»های زنده و واقعی را به نمایش می‌گذارند، ولی گاهی به علت غلو بیش از حد در نقش‌هایشان باعث تغییر همین «الگوها» می‌شوند. لذا در چنین مواردی، هیچگاه به طور دقیق و کامل، ثابت نمی‌مانند و با تغییراتی نسبی همراه هستند. علت آن هم کاملاً واضح است. بازیگر، با شدت و ضعف عواطف و احساسات و شناخت نسبیِ خود از نقش محوله، گاهی گرفتار حالات امپرسیونیستی (برداشت شخصیِ خود از نقش محوله) یا اکسپرسیونیستی (استفاده از نقش برای بیان حالات خود) یا منریزم (ژست و اطوارگرایی) می‌شود. چنان‌چه او در بطن اجتماع، فعال بوده و در تقسیم کار اجتماعی سهمی داشته باشد، در شناخت «الگو»های رفتاری و حتی در زمینهٔ زبان‌شناسیِ افراد و تفکیک لهجه‌ها، مهارت زیادی پیدا می‌کند و تجربیات گرانبهایی را از دل جامعه به روی صحنهٔ تئاتر می‌برد. کناره‌گیری از جامعه، بزرگترین عامل سقوط هنرمند است و او را به فردی «خودگرا» و منفک از جامعه تبدیل می‌کند، به طوری که بر روی صحنه حتی از ایفای نقش واقعیِ خود بر نخواهد آمد. او باید بداند که «بازیگری» شغل نیست، بلکه نوعی زندگی کردن با دیگران، و هماهنگیِ واقعی با جامعه است؛ باید از انجام آن لذت ببرد، آن را عامل ارضای روح و روان خود بداند، و باید از آزادی و فراغت روحی کامل برخوردار باشد، در غیر این صورت «الگو»های کارگردان جنبهٔ تحمیلی پیدا می‌کنند و موجبات اتلاف انرژیِ جسمی و روحیِ او را فراهم می‌آورند. در چنین شرایطی، بزرگترین خطری که اجرای نمایش را تهدید می‌کند عدم هماهنگیِ لازم و از هم‌گسیختگیِ عاطفی بازیگر است، زیرا او به تدریج به ارائهٔ یک بازی کلیشه‌ای مجبور می‌شود. کارگردان باید بداند که بازیگران هم دارای تجربیات و قابلیت‌های فراوان هستند و او وظیفه دارد که این توانایی‌ها و ویژگی‌ها را در جهت اجرای مطلوب و زیبای نمایش به کار بگیرد.



«الگوپذیری» در حقیقت، نوعی بدیهه‌سازی از کارهای دیگران است، با این تفاوت که به زمان، انرژی، حوصله و تعمق فراوان نیاز دارد. آن قدر باید روی آن کار شود تا هنرمند سرانجام به آن چیزی که «الگوسازی» خاصِ خودِ اوست، دست یازد. اگر می‌خواهد نمایشنامه‌ای مثل «هملت» یا «مکبث» را اجرا کند، بدون شک باید عکس‌ها و فیلم‌های این نمایشنامه را که قبلاً توسط دیگران اجرا شده‌اند، ببیند و از آنها «الگو» بگیرد ولی در جریان اجرا و یا در پروسهٔ ذهنیش با خلاقیت‌های خود و بازیگرانش شکل تازه و متفاوتی به آن ببخشد.

«الگوپذیری» اندیشه‌های تازه‌ای را هم به ذهن کارگردان و بازیگر می‌آورد و از آنجایی که قوانین و معیارهای بسیار دقیقی برای اجرای نمایشنامه وجود ندارد، باید در درجهٔ اول به خلاقیت ذهنیِ کارگردان و بازیگران و طراحان صحنه متکی بود. کارگردان باید از خود بپرسد: آیا بهترین شیوه را برای اجرا انتخاب کرده‌ام؟ آیا این شیوه با مضمون واقعیِ نمایشنامه تناسب و هماهنگی دارد؟ بازیگر نیز با سئوالاتی روبه‌روست: آیا این نقش را دوست دارم؟ آیا آن را خوب می‌شناسم؟ آیا در زندگی روزمرهٔ با کاراکتری مشابه او روبه‌رو بوده‌ام؟ آیا ارتباط او را با دیگران دریافته‌ام؟ آیا این کاراکتر درون‌گراست یا برون‌گرا یا هر دو؟

بازیگر باید نقش را باور داشته باشد تا بتواند با آن رابطهٔ ذاتی و روحی



برقرار کند. هنرپیشه‌ای در ارائه نقشش تواناست که «فراخود» باشد. یعنی همواره آمادهٔ ارتباط عاطفی با پرسوناژهای متنوع عرصهٔ تئاتر باشد. هنرپیشه‌ای مثل سر لاورنس اولیویر از چنین ویژگی‌هایی برخوردار است. «الگـوپذیری» چـارلی چـاپلین از نـقش‌های سـینمایی قـبلیِ خـود و «الگوسازیِ» هنرمندانه‌اش در نقش تیپیک ولگردی ژنده‌پوش با عصا و کلاه، سبب شد تا امروزه حتی «الگو»ی محبوب بسیاری از مردم عادی باشد و این باید برای بازیگران سینما و تئاتر، «الگوسازیِ» بسیار درخشانی در زمینهٔ شخصیت‌پردازی به حساب آید.

توضیح الگوها توسط کارگردان می‌تواند تا آنجا پیش برود کـه روی متن، برای بازیگر، علائم یا شماره‌های خاصی را برای مراحل تمرین او در نظر بگیرد و حتی تعداد «مکث»ها، تعداد گام‌ها به هنگام حرکت و کلیه جزئیات حرکات و گفتار او را به صورت برنامه‌ای از پیش طراحی شده و نمادین در اختیارش بگذارد. یا این که ـ همان طور که قبلاً ذکر شد ـ از الگوهای ذهنی خودِ بازیگر کمک بگیرد و در جریان عمل آن را اصـلاح نماید. کارگردان با ترکیب الگوی ذهنیش با الگوی بازیگر می‌تواند الگوی اصلی را خلق کند.

«الگوپذیری» و «الگوسازی» گاهی به طور همزمان هم انجام می‌شود. یعنی اگر قرار است کارگردان طرح دیگران را بکار بگیرد، باید آن را با طرح ذهنی خود ترکیب کند و الگوی کـاملاً تـازه‌ای را کـه نـاشی از بـرداشت دیالکتیکیِ طرح اولیه است، به وجود بیاورد؛ طرح اولیه «تز»، طـرح دوم «آنتی‌تز» و طرح نهایی و تکمیلی «سنتز» می‌باشد. چنین الگویی به هیچ وجه، تقلید یا سرقت «شیوهٔ اجرای نمایش» به حساب نمی‌آید، زیرا کاملاً با الگوی اولیه، مغایرت دارد:

«تئاتر نه تنها این امکان را به ما می‌دهد تا الگوهای مهم و ملموس زندگیِ خودمان را دوباره تجربه کنیم، بلکه این فرصت را نیز در اختیارمان می‌گذارد تا الگوهای دیگری را بدون خطری که احتمالاً تـجربهٔ آنـها در زندگی واقعی در بر دارد، بیازماییم. این نکته نیز بدیهی است که چندین الگو ممکن است در نمایشنامهٔ واحدی تداخل داشته باشند... با این حال... در یک نمایشنامهٔ واحد، یکی از این الگوها باید نسبت به مـابقی بـرتر باشد».[۴]

الگوهای کلی و کلیشه‌ای داریم و الگوهای جزئی و دقیق. مـثلاً بـه آسانی می‌توان برای الگوی کلی سارق بانک، یک جوان عـاشق یـا یک جنایتکار را در نظر گرفت، اما هر کدام از این الگوها شامل الگوهای متفاوت و دقیق‌تری هستند. سارق بانک می‌تواند جنایتکار یا شخصی عاشق‌پیشه یا فردی سیاسی و معترض باشد. الگوی جوان عاشق هم مـتناسب بـا گرفتاری‌های خاصی که دارد، متنوع و گوناگـون است. ایـن گـرفتاری‌ها ریشه‌های مختلف فردی، خـانوادگـی، اجـتماعی، سیاسی، اقـتصادی و طبقاتی دارند، پس محدودیتی برای آن نیست. کـاراکـتر جـنایتکار هم می‌تواند به خاطر اختلالات روانیِ خودش، انتقام شخصی، تسویه حساب سیاسی، شکست عشقی یا ارثیهٔ خانوادگی، مرتکب جنایت شـود. گـاهی شخصیت یک کاراکتر چند الگو را دربر می‌گیرد که یکی از آنها اصلی و بقیه فرعی هستند. بنابراین در تحلیل کاراکترهای نمایش لازم است الگوهای مورد نظر نویسنده را به خوبی بشناسیم. این الگوها بنا به نوع نمایش و ماهیت کاراکترها تغییر می‌کنند؛ مثلاً اگر قرار است تراژدی انتقام «هملت» اجرا شود، باید الگوی کاراکتر را مشخص کرد. «هملت» گرچه الگوی یک کاراکتر انتقامجوست، اما در همان حـال یک الگـوی کـامل و اصـلی از «شکاکیت آدمی» است. اینجا دیگر باید الگوی اصلی را از الگوی فرعی جدا کرد. نباید الگوی فرعی بر الگوی اصلی حاکم باشد. این موضوع دوگانه، لازم است در بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه، نوردهی، موسیقی و دکور و سایر ضمائم صحنه، کاملاً مشخص باشد. باید الگوها با بهره‌گیری از میزان اهمیت و «نسبیت موضوعی»شان با هم در نمایش پیش بروند.■

یادداشت‌ها:

۱. برتولت برشت / دربارهٔ تئاتر / ترجمهٔ فرامرز بهزاد / انتشارات خوارزمی / ص ۳۷۱

۲. بازیگر و کارگردان فرانسوی (۱۹۴۹-۱۸۸۵)

۳. گی‌دو مور، پیر امه‌توشار، آنتوان ویتز، برونیسلاو هورووِیچ / تـاریخ نـمایش در جهان / کتاب پنجم / انتشارات نمایش / ص ۲۲

۴. اورلی هولتن / مقدمه بر تئاتر (آینه طبیعت) / ترجمهٔ محبوبه مهاجر / انتشارات سروش / چاپ دوم / ص ۶۶