صفحات ۵ - ۱۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۷

تخیل فعال در بازیگریِ رئالیستی

محمد مهدی سلطانی سروستانی*

استادیار گروه نمایش، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۹/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۲/۱۶)

چکیده

در این مقاله، به روش قیاسی/ تحلیلی تلاش می‌شود با پاسخ دادن به سوالات ذیل، جایگاه تخیّل و تقلید را در بازیگری واقع‌گرا مطالعه کند و سپس با مقایسه «تخیل فعال» و «تخیل منفعل» در بازیگری رئالیستی، مرتبهٔ هر کدام را در رسیدن بازیگر به خلق شخصیت و بازنمایی نقش، مشخص نماید. تخیل و واقعیت در هنر چه نسبتی با هم دارند؟ آیا رئالیسم، اثر هنری را بیشتر از زاویه علم می‌بیند و یا تخیّل؟ آیا بازیگر واقع‌گرا بیشتر در فرایند شناسایی، یک «کاشف» است و یا در فرایند تولید، یک «مخترع»؟ آیا اساساً همنشینی تخیل و واقعیت در بازیگری واقع‌گرا میسر است؟ بی‌شک نظریات استانیسلاوسکی و مقایسه او با متاثرینش، سهم عمده‌ای از این پژوهش را شامل خواهد شد. آنچه مسلم است، تقلید -بر خلاف تصور رایج- هیچ مرتبه‌ای در بازیگری رئالیستی ندارد و این تخیّل رئالیستی است که اساس بازیگری را شکل می‌دهد. هیچکدام از نظریه‌پردازان سرشناس بازیگری رئالیستی، نقش اساسی تخیل در واقع‌گرایی بازیگر را نفی نمی‌کنند، اما اختلاف بر سرکیفیت آن تخیّلی است که آیا بیشتر شاخصه‌های فردی خود بازیگر در روزمرگی‌اش را برملا می‌سازد یا ویژگی‌های شاخص آن نقشی که ایفا می‌کند.

واژه‌های کلیدی

رئالیسم، بازیگری، تقلید، تخیل، آفرینش.

*تلفن: ۰۹۱۲۸۱۶۲۰۲۸، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: sarvestani@ut.ac.ir.

مقدمه

اگر بخواهیم واقعیتِ زندگی را با واقعیتِ هنری مقایسه کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که زندگی واقعی-به دلیل پیروی نکردن از وحدت زمان، مکان و موضوع- گسترده، بی‌هدف و ناموزون است؛ اما واقعیت هنری در چشم اندازی قرار می‌گیرد که در آن، همهٔ عناصر، منظم، محدود، متعادل و هدفمند می‌شوند. همچنین، این نظم و تعادل بر اساس یک رسمِ توهّمِ هنری شکل می‌گیرد که تنها با رفتارهای ادراکی و اجتماعی بشرِ دوره‌ای خاص، مکانی خاص و فرهنگی خاص، مناسبت دارد. بنابراین، می‌توان اینگونه عنوان کرد که واقعیتِ هنری، واقعیت بیرونی نیست، بلکه توهّمی از واقعیت است که توسط هنرمند ایجاد می‌شود. این هنرمند است که به واسطهٔ روایتی که از واقعیت می‌کند، به آن نظم و توالی می‌بخشد و ضمن اینکه بین اجزای آن، روابط علت و معلولی برقرار می‌سازد، بر روی برخی از اجزای آن تاکید هم می‌کند. در واقع، هنرمند رئالیست، واقعیت را از حالت سوبژکتیو خارج کرده و به حالت ابژکتیو تبدیل می‌کند؛ و این یعنی تحریف واقعیت.

ماریون سزون[1] در کتاب *تئاترهای واقعی* می‌نویسد:

آثار هنری، نه خالص هستند و نه مستقل، بلکه از درون یک واقعیت استخراج می‌شوند. اثر هنری همواره ارتباطی مستقیم و تنگاتنگ با روایت هنرمند از جهان دارد و همیشه وابسته به کیفیت ادراکی است که شخص از جهان پیرامونش کسب می کند؛ جهانی که همواره احتمال تغییرش فراهم است (Saison, 1998, 25).

لوک نانسی[2] با تایید این دیدگاه می‌گوید: « هنر، مستقیماً با دنیای مسلّم سر و کار ندارد؛ هنر با دنیا هنگامی که حقیقتش را آشکار می‌سازد سروکار دارد» (Luc Nancy, 1994,157). این آشکارسازیِ پنهان‌ها و نه تقلید از پیداها، همواره موجبات بحث و جدل پیرامون تعریف هنر را فراهم کرده است. اگر تاملی کنیم در نظریه و رویکردهای رئالیست‌ها نسبت به واقعیت بیرونی و بازنمایی آن در هنر، با دیدگاه‌های متفاوت و یا حتی متضاد نسبت به هنر رئالیستی مواجه می‌شویم. گروهی با اجتناب از تخیل، بر تقلید از واقعیت بیرونی تاکید می‌کنند و گروهی دیگر با پرهیز از تقلید و تنها با توسل به تخیل- بر خلق واقعیت- اصرار می‌ورزند. بنابراین رئالیسم، «این تلاش، این میل ارادی هنر به نزدیک شدن به واقعیت» (Levin, 1963, 3)، درواقع، نه یک گرایش بلکه دو گرایش است که وجه اشتراکشان تمایل و اراده محکم و غیر قابل انکارشان برای نزدیک شدن به واقعیت است و دشمنی‌شان در به خدمت گرفتن سربازان نفوذی از پادگان «تخیّل» که ماموریت‌شان نابودی بی‌قید و شرط سادگی و صداقت بی‌واسطه‌ایست که از واقعیت خام بدست می‌آید. سربازانی که حتی حاضر نیستند لحظه‌ای تسلیم واقعیتِ مُسلّم شوند. همین دوستی و دشمنی است که موجبات ابهام و سوء تفاهمات را نسبت به هنر رئالیستی، به وجود می‌آورد. سزون نیز تئاتر را از این غائله مستثنی نمی‌داند، او در این رابطه می‌گوید: «این امر واقع نیست که جهان تئاتر را می‌سازد، بلکه عرضه‌ایست که از امر واقع صورت می‌گیرد» (Saison, 1998, 54). با این تفاسیر، تعاریف و رویکردها نسبت به واقعیت و رئالیسم، آیا می‌توان گفت بازیگر رئالیستی- دنباله‌روی هر اعتقاد و نگرشی که باشد –عملکردش تفاوت اجتناب‌ناپذیری با زندگی واقعی دارد؟ آیا وقتی از یک بازی رئالیستی حرف می‌زنیم، منظورمان عملکرد بازیگری است که می‌تواند ما را متوّهم سازد؟ جایگاه تخیل و تقلید در ایجاد این توهّم کجاست؟ هدف از این پژوهش، تعیین جایگاه تخیل در هنر رئالیستی و رفع سوءتفاهمات نسبت به ماهیت بازیگری واقع‌گرا در راستای واقع‌نمایی است. بر این باورم که، رفع اینگونه سوء تفاهمات، می‌تواند عملکرد بازیگران شخصیت‌پرداز را در ارائهٔ بهینه از نقشی رئالیستی فراهم سازد. از آنجا که «رئالیسم» به روایت گوستاو فلوبر، «یکی از آن اصطلاحات مبهم است که در همه جا می‌شود به کارش برد» (Riat,1906, 5)، بهترین روش برای این پژوهش، شیوه قیاسی/تحلیلی است؛ که با استناد به آرای متفکران و صاحب نظران این عرصه و همچنین با پرداختن به کیفیت تخیل در بازیگری واقع‌گرا، سعی می‌شود کارکرد تخیل را در بازیگری رئالیستی –چه آنان که اصالت را به نقش می‌دهند و چه آنان که اصالت را به بازیگر- مورد تحلیل، مقایسه و ارزیابی قرار گیرد.

رئالیسم و تخیل

فلسفه در پاسخ به این پرسش که «حقیقت چیست؟»، مطابق با دیدگاه‌ها و رویکردهای متفاوتی که نسبت به مساله وجود دارد، به دو نتیجه کلی و البته متضاد می‌رسد. پاسخ به این پرسش، بستگی به این دارد که حقیقت را از زاویهٔ علم ببینیم و یا هنر. علم، حقیقت را در فرایند شناسایی، «کشف» می‌کند و هنر حقیقت را در فرایند تولید «خلق» می‌نماید. رئالیست‌های سنتی

معتقدند که هنر واقع‌گرا، اگر بر اساس مشاهده و مناسبات علمی شکل نگیرد، ماهیت خود را از دست می‌دهد و به پدیده‌ای تصنعی و غیرکارآمد تبدیل می‌شود. آنها بر این باورند که علم و هنر باید بر هم منطبق یا اصطلاحاً همخوان شوند؛ اعتقاد واقع‌گرایانهٔ خام یا متعصبانه‌ای به واقعیت ملموس دارند و می‌پندارند که تنها با مشاهده و مقایسه است که می‌توان حقیقت را شناخت. بنابراین، حقیقتی که مطرح می‌کنند، حقیقتی است که با واقعیت مستند، همخوانی دارد و آن را در هنرشان با دقت و امانت‌داری منتقل می‌کنند؛ به عبارت دیگر، با استفاده از مستندات محکمه‌پسند، واقعیت را تعریف می‌کنند و سپس تسلیمش می‌شوند. از آنجا که هویت و مشروعیت هنرِ خود را از درک عینی و توافق اصولی اکثریت از واقعیت می‌گیرند، می‌توان گفت رویکردی دموکراتیک دارند. باور این گروه بر این اساس استوار است که اگر هنر، واقعیت خارجی یا ملموس را نادیده یا دستکم بگیرد و موجودیت خود را تنها در گرو تخیّل بی‌قید و بند بگذارد، به ابتذال کشیده می‌شود؛ پس معتقدند هنر متعالی، هنری است که خود را تسلیم دنیای واقع کند و تخیل گنگ و نامتعادلش را با وزنهٔ حقیقت به حال تعادل درآورد و قالب‌ها و قراردادها را به نفع واقعیت قربانی کند. جورج بیکر می‌گوید:

«به جرات می‌توان گفت واقعیت هر چه که باشد، نه تنها با هیچ اثر هنری دیگری مترادف نیست، بلکه بر آن مقدم است. پس رئالیسم یک فرمول هنری است که با درک خاصی از واقعیت، تنها می‌کوشد تصویری از آن را ارائه کند» (J.Becker, 1963, 36).

این‌گونه است که بِلینسکی -منتقد پیشین روس- به دفاع از شعر واقعیت برمی‌خیزد، شعری که «زندگی را از نو خلق نمی‌کند، بلکه بازنمایی می‌کند» (J.Becker, 1963, 133) و از همین روست که چرنیشِفسکی ماتریالیست می‌گوید: «مقصود هنر در درجهٔ اول بازنمایی واقعیت است» (J.Becker, 1963, 64). گوستاو کوربه[۳] معتقد است تاکیدی که مکتب رومانتیسم بر اهمیت احساس و تخیل می‌گذارد، صرفاً دستاویزی است برای فرار از واقعیت، او باور دارد که هنرمند باید تنها به تجربهٔ شخصی و بی‌واسطه‌ی خود تکیه نماید؛ او برای تایید دیدگاهش می‌گوید: «من نمی‌توانم فرشته‌ای را تصویر کنم، زیرا هرگز آن را به چشم ندیده ام!» (سید حسینی، ۱۳۷۶، ۲۷۰). با چنین تعبیرهایی، می‌توان چنین انگاشت که، عصر رئالیسم یک عصر انتقادی است که با سلاح علم در برابر حساسیت ذهنی و نیروی تخیل به مقابله برمی‌خیزد. زولا، جایگاه قطعی تخیل را در فصل کوتاه حس واقعیت از مقالهٔ «*دربارهٔ رمان*» مشخص می‌کند. در آنجا او مدعی می‌شود که قوهٔ تخیل در رمان‌نویس رئالیستی، جای خود را به قوای دیگری می‌دهد؛ او حتی قوّه تخیل را مزاحم کار نویسنده تلقی می‌کند:

«سابقاً بهترین تعریف از یک رمان‌نویس این بود که می‌گفتند فلانی صاحب تخیّل است. حالا این تعریف تقریباً یک انتقاد به شمار می‌آید. این از آن روست که اوضاع و احوال رمان فرق کرده است. تخیّل دیگر مهم‌ترین قوهٔ رمان‌نویس نیست».

او قبول دارد که تخیل زمانی کارکردی داشته است، اما این زمانی بود که رمان فقط برای تفریح و سرگرمی بود. ولی اکنون «با رمانِ ناتورالیستی، رمانِ مشاهده و تحلیل، اوضاع فرق کرده است ... همهٔ تلاش نویسنده در جهت جایگزین‌کردن واقعیت به جای تخیّل است» (Zola, 1880, 205-12). افلاطون نیز از حقیقت، همان درکی را داشت که زولا دارد؛ به باور او هنر باید از ظاهر فریبی دست بردارد و ریاضت بکشد تا از حقیقت متنبه شود. افلاطون لازم می‌داند که شعر برای توجیه خود، زهدپیشه‌تر و بی‌تکلف‌تر شود. زولا نیز معتقد است که رمان دیگر نباید ما را با موضوع‌های غیرواقعی و غیرمعمول سرگرم کند: « برعکس، هر چه موضوع پیش‌پا افتاده‌تر و تعمیم‌یافته‌تر باشد، نوعی‌تر خواهد شد» (J.Becker, 1963, 495). به نظر می‌رسد که رئالیسم با این تعبیر، تا سطح لیترالیسم (ظاهرپرستی) تنزل می‌یابد؛ لیترالیسمی تمثیلی که بیانیهٔ نهایی خود را در اساسنامهٔ زیبایی شناسی رسمی آقای باندربی در فصل دوم دوران مشقتِ چالز دیکنز مطرح می‌کند:

آقا گفت: «لغت خیال را باید کلاً کنار بگذارید... در هیچ شیئ مصرفی یا زینتی نباید تضادی با واقعیت دیده شود. شما در واقعیت روی گل‌ها راه نمی‌روید؛ پس روی گل‌های قالی هم اجازه ندارید راه بروید. هیچ وقت نمی‌بینید پرنده‌ها و پروانه‌های وحشی بیایند روی چینی آلات شما بنشینند؛ پس حق ندارید روی چینی آلات‌تان پرنده‌ها و پروانه‌های وحشی نقاشی کنید. هیچ وقت نمی‌بینید چهارپایی روی دیوارها بالا و پایین برود؛ پس روی دیوارها نباید عکس چهارپا بکشید. در همهٔ این موارد باید از ترکیب‌ها و صورت‌هایی (به رنگ‌های اصلی) از اعداد ریاضی استفاده کنید که قابل اثبات و توضیح باشند. این کشف تازه است. این حقیقت است. این ذوق است» (گرانت، ۱۳۸۵، ۲۷).

چنین نگاه سخت‌گیرانه‌ای نسبت به تخیّل، در واقع محصول سوء ظن متداولی است که نسبت به عنصر تخیّل وجود دارد. عنصری که به باور آنها، کارش دروغ‌پردازی و رویابافی است و رومانتیک‌ها آن را به کار می‌برند تا واقعیت را پنهان کنند. این نوع بی‌اعتمادی نسبت به تخیّل، رئالیست‌های سنتی را وا می‌دارد تا از هر سو انکارش کنند و تقلید را جایگزینی مناسب بپندارند.

از سوی دیگر، رئالیست‌هایی هم هستند که معتقدند رئالیسم نه با «تقلید» بلکه با «آفرینش» به دست می‌آید؛ آفرینشی که آنها را با میانجی‌گری «تخیّل»، از مطابقت یا همخوانی با واقعیتِ بی چون و چرا تبرئه می‌کند و با موافقت یا اصطلاحاً هم‌سازی با واقعیت، آن را به زبان عالی‌تری ترجمه می‌نماید. با این دیدگاه، حقیقت با توسّل به مستندات و یا واکاوی به دست نمی‌آید، بلکه همانند یک سکه ساخته می‌شود و سپس با اعتباری که به آن بخشیده می‌شود، رواج می‌یابد (گرانت، ۱۳۸۵، ۲۷). اگر پیروانِ سنتیِ نظریهٔ هم‌خوانی، حقیقت را چیزی حقیقی می‌پندارند، پیروان نظریه هم‌سازی، حقیقت را به گونه‌ای حقیقی متصور می‌شوند. بنابراین، نظریه هم‌سازی، واقعیت را مقدم نمی‌داند. «واقعیت به باور هنرمند، چیزی است که همیشه آفریده می‌شود؛ از قبل وجود ندارد» (Mendilow, 1952, 36). بِندِتو کروچه[۴] به

صراحت می‌گوید: «هیچ طبیعت یا واقعیتی در خارج از ذهن وجود ندارد و هنرمند لازم نیست غصهٔ ربط و ارتباط را بخورد» (René, 1963, 238). ج. و. پرسِر در مقاله‌ای به نام «رویکرد هنری به حقیقت»، با جدیت بیشتری بر همین موضوع پا می‌فشارد: «اگر ...حقیقتی در اثر هنری نهفته باشد، معمولاً در مطابقت آن با حقیقت واقع یا تقلید از آن نیست» (Purser, 1963, 99). کریستین پریژان در کتاب *اشتباهی از طبیعت* به نقل از بروگ[۵] می‌نویسد: «آنچه که شما واقعیت می‌نامید، شبکه‌ای از فرمول‌های تحمیلی است، ... ترکیبی مشتمل از واژه‌ها و تصاویر، که اثرات بجامانده از واژه‌ها و تصاویر را بازنمایی می‌کند» (Prigent, 1996, 172). این، همان درون‌مایه‌ای است که والاس استیونز[۶] در واکاوی موشکافانهٔ این برابرسازی همیشگی، بارها بدان می‌پردازد: «واقعیت آن نیست که هست. از واقعیت‌های بسیاری آمیخته شده است که می‌توان بدان‌ها تقسیمش کرد» - «هیچ حقیقتی حقیقت بی‌چون و چرا نیست؛ فعل و انفعال بین چیزهاست که آنها را بارور می‌سازد» (Stevens, 1957, 178, 237).

البته لازم به تاکید است که آنچه آن را «رئالیسم همساز» یا «رئالیسم تخیلی» می‌نامیم واکنش صرف در برابر رئالیسم بیرونی، روزمره یا «رئالیسم همخوان» نیست که فروتنانه از جهان مادی اطاعت می‌کند، پرونده کمی پیچیده‌تر است. رئالیسم تخیلی، دنیا را نفی نمی‌کند؛ او معتقد است که به ترکیب ظریف‌تر و قانع‌کننده‌تری بین واقعیت و تخیل، و یا عینی و ذهنی، دست پیدا کرده است. واقعیت برای فلوبر، تنها یک سکوی پرش است. او حتی اعتراف می‌کند که به عنوان نویسنده، دارای دو شخصیت متفاوت است:

«یکی آنکه شیفتهٔ مبالغه و تغزل و بلندپروازی و ابهت سبک و قله‌های اندیشه است؛ دیگری آنکه تا حد امکان در جستجوی حقیقت نقب می‌زند و کاوش می‌کند، دوست می‌دارد که بر جزئیات کم اهمیت به اندازهٔ واقعیات پراهمیت تاکید کند و می‌خواهد شما چیزهایی را که مطرح می‌کند با گوشت و پوست خود احساس کنید» (Flaubert, 1926, 343-4).

با این رویکرد، تنها مَجاز است که می‌تواند روح سازندهٔ تخیّل و نیروی سازندهٔ علم را از دشمنی با هم بر حذر دارد. به روایتی«واقعیت، کلیشه‌ای است که ما به کمک مَجاز از آن فرار می‌کنیم» (Wallace, 1957, 179). مَجاز است که مثل یک سرچشمه نیرو، در میان واقعیت‌ها، کار می‌کند و در فرایندی -که می‌توانیم آن را به افزودن مایهٔ تخیّل به خمیرِ ماده تشبیه کنیم- آنها را به این صورت درمی‌آورد. در واقع مَجاز، دو دنیای تخیّل و علم را با هم آشتی می‌دهد. اگر چنین صلحی را بپذیریم، می‌بایست واژهٔ رئالیسم برای پذیرفتن چنین نظریه‌ای گسترده شود. نتیجهٔ مثبت چنین کاری آن است که واژهٔ رئالیسم از بند نگرش رئالیست‌های متعصب با دیدگاهی ماتریالیستی و یک زیبایی‌شناسیِ کاهنده، رهایی می‌یابد. با چنین شرطی می‌توان گفت: «بین رئالیسم و ایدئالیسم هیچ ستیز ذاتی در کار نیست» (Davis, 1951, 215). درغیر این صورت، رئالیسم همانند ناتورالیسم، همواره گرفتار یکدندگی خود در باورهایش می‌ماند: «ناتورالیسم که خود را محدود به مطالعهٔ ملال‌آور شخصیت‌های حقیر و مشغول به توصیفِ پرطول و تفصیلِ اتاق‌ها و دورنماها کرده بود، عاقبت، اگر انسان صداقت یا دوراندیشی داشت، یکسره به نازاییِ کامل، و اگر نداشت، به کسالت‌آورترین تکرار بیهوده می‌انجامید» (Flaubert, 1926, 7). حذف متعصبانهٔ تخیّل، هنری به بار می‌آورد که در آن، هنرمند تنها می‌توانست پنهان کند «بی‌مایگی بی مانند افکارش را در ابهام عمدی سبکش» (Flaubert, 1926,8).

بازیگر رئالیستی: تقلید یا تخیّل

از میان همه آوانگاردها و شیوه‌پردازان تئاتری، بی شک، استانیسلاوسکی بیشترین و ماندگارترین تاثیر را بر تئاتر معاصر دنیا داشته است. با تمام تردیدها و شایعاتی که در مورد کارها و روش‌های او وجود داشته است و همچنین با در نظر گرفتن تناقضاتی که در نظریات و روند پژوهشی او به چشم می‌خورد، تئاتر معاصر جهان- و حتی دنیای سینما به ویژه در قلمرو بازیگری- به هیچ عنوان نمی‌توانند تاثیرات شگرفی که از او به ارمغان برده‌اند را کتمان کنند. او را به حق می‌توان پدر «تئاتر واقعی» و بازیگری رئالیستی قلمداد کرد. روش‌های برگرفته از سیستم او، بعدها توسط تعدادی از شاگردانش، از جمله میخائیل چخوف[۷] و ریچارد بولسلاوسکی[۸] در آمریکا تدریس می‌شود و سپس توسط لی استراسبرگ[۹] به صورت متناسب با نیازهای بازیگر آمریکایی در می‌آید. بنابراین، اهمیت استانیسلاوسکی هم به خاطر انعطاف‌پذیری اوست و هم به خاطر اعتقادش به اصل تخیّل و «آفرینشِ واقعیت» بر روی صحنه و نه تقلید آن.

اولین حضور استانیسلاوسکی شش ساله روی صحنهٔ تئاتر (پنجم سپتامبر ۱۸۶۹) در تابلویی بود که زندگی را در چهار فصل به تصویر می‌کشید. در آن موقع، از او خواسته می‌شود که در پشت چند کندهٔ درخت وانمود به روشن‌کردن شمع کند. اما او از اینکه باید «وانمود کند» خجالت می‌کشد و واقعا آن شمع را روشن می‌کند؛ شمع می‌افتد و دکور آتش می‌گیرد؛ بی‌درنگ آتش را خاموش می‌کنند و استانیسلاوسکی جوان را مورد سرزنش قرار می‌دهند و او به تلخی می‌گرید (میتر،۱۳۸۴، ۳۰). او در اتوبیوگرافی خود ضمن شرمساری از اجبار به فریفتن تماشاگر، یادآوری می‌کند که: «در عوض، عمل واژگون‌کردنِ واقعیِ شمع، کاملاً طبیعی و منطقی بود» (Stanislavsky, 1962, 24). علاقه او به واقع‌نمایی و طبیعی و منطقی جلوه‌دادن رویدادها و کنش‌ها تا آخر عمر هم با او همراه بود. در رابطه با هنر بازیگری، استانیسلاوسکی همواره این باور را داشت که «هنر هنگامی آغاز می‌شود که دیگر نقشی نباشد، هنگامی که دیگر تنها من باشد» (Toporkov, 1979, 156). از نظر او، انطباق بازیگر و نقش، یعنی رسیدن به وضعیت صداقت در داستان؛ یعنی «بودن». اما در این حالت یک مشکل اساسی

وجود دارد: اگر احساس بازیگر از حقیقت، شرطی لازم و اساسی برای واقعی دانستن یک کنش بر روی صحنه است، چگونه با آگاهی از غیرحقیقی بودن یک احساس، می‌توان کنشی حقیقی ایجاد کرد؟ چگونه می‌توان با دروغ به صداقت رسید؟ در اینجا استانیسلاوسکی راه‌حلی را پیشنهاد می‌کند: «باور بازیگر به کنشی که انجام می‌دهد، او را در جادهٔ حقیقت قرار می‌دهد» (Toporkov, 1979, 124). تعبیر «جاده‌ای به سوی حقیقت»، نشان‌دهندهٔ آن است که، استانیسلاوسکی، باور بازیگر را نه یک هدف، بلکه ابزاری می داند برای رسیدن به هدف که همان بازیگری رئالیستی است. بر همین اساس، هر بازیگری که قصدش ایفای نقش هملت است، باید وجود روح سرگردان را باور کند. به بیان دیگر، بازیگر استانیسلاوسکی، با باور چیز غیرواقعی، واقعیت را در تئاتر می‌آفرینند. دیوید مگرشاک[۱۰] در زندگی‌نامه‌ای که برای استانیسلاوسکی نگاشته است می‌گوید: «از نظر استانیسلاوسکی، بازیگر باید هر آنچه که روی صحنه انجام می‌دهد یا می‌گوید را، باور کند؛ و حقیقت روی صحنه، تنها آن چیزی است که بازیگر به آن باور دارد» (Magarshack, 1950, 305). در اینجا صحبتی از باور مخاطب یا تماشاگر به میان نیامده است. بنابراین، چنین به نظر می‌رسد که در کار استانیسلاوسکی، رابطهٔ بین صداقت و باور، نه علت و معلولی است و نه مبتنی بر هم‌زیستی، بلکه کنشی است که بازیگر باید آن را باور داشته باشد و دیگر هیچ. در واقع، باور کنش، در تعالی خود، جایگزین واقعیت زندگی می‌شود. بنابراین، تمایل به رئالیسم از دیدگاه استانیسلاوسکی، بر تقلیدِ واقعیت استوار نیست. او به دنبال تخیّلی است تا به وسیلهٔ آن، واقعیت را «بیافرینند». واقعیتی که حقیقت ندارد ولی به همان اندازه باورپذیر است. برای استانیسلاوسکی، به واقعیت دیگری تبدیل شدن، اساس تئاتر است. او می‌گوید: «هر کسی می‌تواند از یک تصویر ذهنی تقلید کند، اما تنها یک استعداد حقیقی می‌تواند به تصویر ذهنی تبدیل شود» (Edwards, 1966, 49). استانیسلاوسکی دربارهٔ موفقیتش در نقش راستانف چنین نتیجه می‌گیرد: «بنابراین من با استعداد بودم زیرا که در این نقش من راستانف شدم، در حالیکه در سایر نقش هایم، من تنها از تصویر ذهنی ضروری نسخه‌برداری و تقلید می‌کردم» (Edwards, 1966, 49). به نظر می‌رسد که، هنر صحنه‌ای متعالی، از نظر استانیسلاوسکی، در واقع، نه تقلید است و نه متقاعدکردن، بلکه دگردیسی و آفرینش است. او در مورد موفقیتش به عنوان بازیگر نقش راستانف[۱۱] در دهکدهٔ استپانچیکوف اثر داستایفسکی[۱۲]، چنین می‌نویسد: «من زندگی راستانف را زندگی می‌کنم. من افکار او را می‌اندیشم. من از خود بودن باز می‌مانم. من انسان دیگری شده‌ام. انسانی همانند راستانف» (Edwards,1966, 49). اما چگونه می‌توان به چیزی باور داشت، در حالی که همه چیز در تئاتر ساختگی است؟ بازیگر، مجبور است به عنوان یک انسان واقعی، رفتار و گفتار یک انسان دیگر را به گونه‌ای بر روی صحنه و در پیش چشم تماشاگر بازآفرینی کند که واقعی به نظر آید. چگونه چنین چیزی ممکن است؟ استانیسلاوسکی جواب این پرسش را در «تخیّل» جستجو می‌کند. او در نوشته‌هایش توضیح می‌دهد که بازیگر با توسّل به تخیّل، می‌تواند به چنین پیروزی دست یابد. او کارکرد «اگر جادویی» را بسیار موثر ارزیابی می‌کند و عنصری می‌داند که بازیگر با به‌کارگیری آن می‌تواند به دنیای ساخته شده از تخیّلش راه یابد:

در این حالت شخص به خود می گوید: «من می‌دانم چیزهایی که بر روی صحنه مرا در بر گرفته‌اند، همه دروغینند. اما در صورتی که واقعی بودند ... من اینگونه عمل می‌کردم» و از لحظه ای که روح او از عبارت جادویی « اگر چنان بود» خبردار می‌شود، جهان واقعی پیرامون او رنگ می‌بازد و او وارد دنیایی دیگر می‌شود، به دنیایی که از تخیّل او ایجاد گشته است» (Stanislavsky, 1968,188-9).

«اگر جادویی» در دو سطح کاربرد دارد: نخست آنکه بازیگر تصدیق خواهد کرد که آکسسواری که پیرامونش را احاطه کرده‌اند، تنها اشیایی نمایشی هستند در جهان تخیّلی. او در دنیای تخیّلی، از یک طرف واقعیتی نوین را «بازشناسی» می‌کند و از طرف دیگر، خود و مخاطب خود را با این واقعیت بازسازی شده، قانع می‌سازد. به بیان دیگر، او با چیزهای «خیالی»، یک موقعیت واقعی را ایجاد می‌کند. در این حالت، «بازشناسیِ حقیقتِ موقعیت بر روی صحنه» است که اهمیت می‌یابد و نه چیزهای واقعی. از این رو، مواجههٔ بازیگر و مخاطب، همواره با حقیقت صورت می‌گیرد و نه با تصنّع. در اینجا، آشکار می‌گردد که آنچه برای استانیسلاوسکی اهمیت دارد، صحنه‌ای حقیقی نیست، بلکه صداقتِ موقعیت یک کاراکتر است که با ابزار تخیّل بر روی صحنه شکل گرفته است: حقیقتِ جهان کاراکتر. بازشناسیِ حقیقتِ موقعیت بر روی صحنه، تنها یک ترفند است برای به پرواز درآوردن تخیّل بازیگر تا او بتواند یک واقعیت نوین و مستدل که همان کاراکتری واقعی است را بیافرینند. بنابراین، کاراکتر واقعی، با سازماندهیِ مجموعه‌ای از واقعیت‌ها به دست نمی‌آید، بلکه این بازیگر است که با تخیّل یا وانمود کردن به واقعیت، تعریف جدیدی از آن را ارائه می‌دهد. از این رو پیروان استانیسلاوسکی، با تخیّل و یا وانمودکردن به واقعیت، می‌توانند آنچه را که آشکارا غیرواقعی است، واقعی جلوه دهند.

اما این تنها کارکرد تخیّل نیست. تخیّل علاوه بر اینکه واقعیت موجود را با وانمودکردن نادیده می‌گیرد، قادر است که خویشتن روزمرهٔ بازیگر را در مواجهه با نقش، تحت تاثیر خود قرار دهد. بدین معنی که بازیگر با وانمودکردن به دیگری، واقعیت خودش را پنهان نگه می‌دارد. در چنین حالتی، بازیگر هراسی از برملا شدن فردیّتش به دل راه نمی‌دهد و آزاد و رها و فارغ از موانع و مناسبات فرهنگی، اجتماعی و اخلاقی، حقیقت یا فردیّت نقش را بدون دلواپسی برملا می‌سازد. در اینجا، ارزش تخیّل در این است که به شما اجازه می‌دهد «به تلفیق کاملی از خودتان و کاراکتر نقشتان دست یابید» (Stanislavsky, 1967, 193) و این همان چیزی است

که استانیسلاوسکی از آن به عنوان برترین مرتبتی که یک بازیگر می‌تواند به آن نایل شود، یاد می‌کند.

تخیّل منفعل و فعّال

تقلید، واژه‌ای است که هر گاه از بازی رئالیستی سخن به میان می‌آید، زیاد شنیده می‌شود و همواره یک بار منفی را با خود حمل می‌کند. این بار منفی از جایی ناشی می‌شود که واژهٔ تقلید در مقابل واژهٔ تخیّل قرار می‌گیرد. هر چند که در بسیاری موارد، تخیل و خیال‌پردازی را مترادف هم می‌دانند، اما نباید در قلمرو رئالیسم، تخیّل و خیال‌پردازی را یکی دانست. در واقع، «تخیّل» یعنی فکرکردن به رویدادها و پدیده‌هایی که در حال حاضر وجود ندارند اما موجودیت‌شان محال نیست. مثل: سقوط یک شهاب سنگ در محله‌ای که زندگی می‌کنیم و یا ورود یک حیوان وحشی به اتاق خوابمان. اما «خیال پردازی»، یعنی تصور چیزهایی که در حال حاضر وجود ندارند و امکان وجود داشتن آنها نیز محال است. غول‌های افسانه‌ای و اژدها از این جمله‌اند. درك بوسکیل می‌گوید: «تخیّل، عبارت است از پیش‌بینی آگاهانه حوادث آینده بر اساس درك حس و تحلیل دریافت‌های گذشته» (بوسکیل، ۱۳۷۰، ۷). استلا آدلر هم تخیل را این‌گونه تعریف می‌کند: «تخیّل عبارت است از قدرت شما در تجسم چیزهای واقعی که هرگز به آن نیندیشیده‌اید» (آدلر، ۱۳۷۲، ۳۳).

اما به باور بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان، ابتدایی‌ترین شکل بازیگری، تقلید است. این نوع رفتار را بیشتر در بازی‌های کودکانه مشاهده می‌کنیم. کودك با تقلید از الگوهایی که مورد پسند اوست، سعی در تکرار آنها دارد؛ او آنچه که می‌بیند یا می‌شنود را ضبط می‌کند و همانند یک دستگاه پخش صوت و تصویر سعی می‌کند با الگوبرداری از طبیعت و زندگی اطراف خود، به تکرار نعل به نعل آن بپردازد؛ اگر کار بازیگر از این فراتر نرود، به او بازیگر مقلّد گفته می‌شود. چنین بازیگری، با سرسپردگی کامل به واقعیت روزمره، می‌کوشد که هیچ برداشتی از الگوهای متفاوت و خلاقانه نداشته باشد. راه و روشش، پرهیز از ترکیب هیجان و عاطفهٔ شخصی خود، با هیجان و عاطفهٔ نقش است. در واقع، «بازیگر مقلد، کسی است که هیچگاه نمی‌تواند احساس شخصی خود را با احساس نقش تلفیق کند» (اسکویی، ۱۳۶۵، ۵۵). استانیسلاوسکی در نقد بازیگر مقلّد چنین می‌گوید:

> هنرپیشه مقلّد، در روند تمرین، به احساساتِ نقش راه می‌یابد، درحالی‌که در طول اجرای نمایش، فقط به‌طور غیر مستقیم، یعنی با تقلید تجربیات پیشین خود، موفق به انجام این کار می‌شود. چنین بازی‌ای ممکن است زیبا باشد؛ اما عمیق نیست و بیشتر جذاب است تا قوی. فرم در چنین بازی‌ای، جذاب‌تر از محتواست. این بازی بیشتر بر روی بینایی و شنوایی تماشاگر تأثیر می‌گذارد تا بر روح او و از این رو، او را بیشتر به لرزه درمی‌آورد تا اینکه به حرکت وا دارد. ابزار چنین بازیگری برای بیان هیجانات عالی، بسیار سطحی یا بسیار نمایشی است؛ زیرا دقایق و اعماق احساسات آدمی، به تمام روش‌های تکنیکی بی‌اعتناست. این دقایق، زمانی که هنرپیشه به احساسات نقش راه می‌یابد و بدان‌ها تجسم خارجی می‌بخشد، به مدد مستقیم سرشت هنرپیشه نیاز دارند. با این همه، ارائه نقش به گونه‌ای که فقط با جریان احساسات راستین برانگیخته شده، باید به منزله هنر شناخته شود (استانیسلاوسکی، ۱۳۷۸، ۴۲).

البته بی‌اعتنایی بازیگر پیرو استانیسلاوسکی به تکنیکِ صرف، به معنای بی‌توجهی به زیبایی‌شناسی اجرا نیست. بلکه او می‌کوشد هماهنگی و تناسب لازم را بین فرم و محتوا ایجاد کند. محتوایی که از تخیل هنرمند سرچشمه می‌گیرد و با تقلید صِرف از واقعیت روزمره تفاوت دارد. گوردن گریك می‌گوید:

> «هدف هنر انعکاس زندگی نیست و هنرمند تقلید نمی‌کند بلکه می‌آفریند؛ هنر در واقع، بازنمایی نوعی زندگی است که منعکس شده از نیروی تخیّل است؛ نیروی تخیّلی که هنرمند برای تثبیت زیبایی زندگی برگزیده است» (گریك، ۱۳۶۶، ۴۴).

واختانگوف[۱۳]–یکی دیگر از شاگردان صاحب‌نام استانیسلاوسکی- دیدی شاعرانه همراه با تخیّلی قوی نسبت به تئاتر داشت، البته برداشت او از رئالیسم در تئاتر، با برداشت استانیسلاوسکی در این زمینه قدری متفاوت بود. او از به کاربردن فانتزی در واقع‌گرایی بی‌پرواتر عمل می‌کرد. به قول استراسبرگ:

> استفادهٔ شجاعانه و درخشان واختانگوف از روند کار استانیسلاوسکی، با دیدگاهی کاملاً تئاتری همراه بود. او خود آن را «رئالیسم خیال انگیز[۱۴]» می نامید که در دو اجرای او از دای بوک[۱۵] و شاهزاده توراندخت[۱۶]، این نوع رئالیسم به نحو چشمگیری متبلور شد و گونه‌ای متفاوت از سبک کار را ارائه داد (Strusberg, 1992, 176).

در واقع، واختانگوف، در رئالیسمِ تخیّلی اش، به نحوی میراث میرهولد[۱۷] و استانیسلاوسکی را به هم می‌آمیزد و به این ترتیب، راه را برای شکل دیگری از تئاتر رئالیستی، هموار می‌سازد.

اما استانیسلاوسکی، هر نوع تخیلی را مجاز نمی‌داند؛ او با فرق گذاشتن بین «تخیّل فعّال» و «تخیّل منفعل» معتقد است که بازیگرِ شخصیت‌پرداز، باید تخیلی فعّال داشته باشد و نه منفعل. تخیّل فعّال، چیزی جز رؤیاهای خلّاقِ بازیگر یا تصاویر بصریِ چشمِ درونیِ او نیست: «تخیل منفعل، بدون دخالت عقل و اراده و به فرمان دل و خواهش‌های او شکل می‌گیرد و این بخش از تخیل، پَست و فاقد ارزش است؛ در مقابل آن، تخیل فعال یا ادراکی قرار دارد که با دخالت عقل و اراده صورت می‌گیرد» (سیاسی، ۱۳۵۵، ۱۹۸ و ۱۹۹). به بیان دیگر، بازیگر تنها باید در چارچوب نقش به آفرینش بپردازد، زیرا در غیر این‌صورت آنچه می‌آفریند، نمی‌تواند با شخصیت‌پردازی نقش، ارتباطی منسجم داشته باشد. پس تخیل فعال یعنی تخیلی که محصول اندیشه و تعقل است و به شخصیت‌پردازی دقیق و نظام یافتهٔ نقش منجر می‌شود و تخیل منفعل یعنی تخیلی که به نمایشِ غرایز و هیجانات فردی خودِ بازیگر مربوط می‌شود. البته تخیل منفعل هر چند که در شخصیت‌پردازیِ نقش جایگاه رفیعی ندارد، اما

نمی‌توان از آن - به ویژه در مراحل اولیه تمرین - غافل بود، چرا که این نوع تخیل می‌تواند مقدمه‌ای باشد بر «تخیل فعال یا ادراکی» ما از نقش.

تاکید استانیسلاوسکی، مبنی بر اینکه بازیگر باید -در چارچوب تخیل فعال- هر آنچه را که به نمایش می‌گذارد، احساس کند، مشکلی را به وجود می‌آورد. مساله اینجاست که بازیگر در ایفای نقش، باید اجباراً چیزی را احساس کند که نویسنده به او تحمیل کرده است؛ اما «چگونه ممکن است یک هنرمند کاراکتری را با شرایطی که هنرمند دیگری به او پیشنهاد داده بیافریند؟» (Gorchakov, 1954, 38). به عبارت دیگر، قوه تخیل بازیگر در شرایط غیرواقعی چگونه فعال می‌شود؟ نیروی محرکه تخیل برای رسیدن به باورپذیری کدام است؟ لی استراسبرگ، کلید حل این معما را در تمرکز می‌یابد. به این ترتیب، «تمرکز، کلید رسیدن به همان عنصری در اجرا است که با تساهل، نام آن را تخیل گذاشته‌اند» (Strasberg, 1992, 134). در واقع، تمرکزی که در بازیگری ضرورت دارد، توانایی خلق چیزی را که وجود ندارد طلب می‌کند. تمرکز، نه تنها تخیل را به فعالیت وا می‌دارد، بلکه به باورِ وجود چیزی که وجود ندارد نیز می‌انجامد. این باور، همان چیزی است که اغلب به عنوان مهم‌ترین عنصر در بازیگری رئالیستی از آن یاد می‌شود. استراسبرگ می‌گوید:

> مشکل اصلی در بسیاری از موارد این است که بازیگر، در حالی که می‌داند هدفش در این صحنهٔ خاص چیست، نمی‌داند چگونه این هدف را برای خود باورپذیر سازد. و وقتی که خود را، و آنچه را که انجام می‌دهد، باور نکرد، تماشاگر هم به طور قطع او را باور نخواهد کرد. ... چگونه به این باور می‌رسید؟ به کمک تمرکز. تمرکز بر آنچه به شما انگیزه و تحرک می‌دهد (Strusberg, 1992, 99).

بنابراین تمرکز، پایه و اساس تکنیکی روانی را شکل می‌دهد که سه عنصرتخیل، حافظه و تفکر، بدون آن، کارآیی لازم را نخواهند داشت. از این رو، بازیگر رئالیستی باید نحوه برانگیختن و اداره کردن سرشت خود را با تمرکز بر روی چیزهایی که وجود ندارند اما می‌توانند وجود داشته باشند، معطوف کند. البته استراسبرگ -بر خلاف سیستم استانیسلاوسکی و برخی از هم مسلکانش در متد اکتینگ- تنها شرط رسیدن به یک باور غیرواقعی از راه تمرکز را، در اختیار داشتن چیزی واقعی می‌پندارد، و بدین ترتیب، پرداختن به تمرینات حسی/عاطفی را اجتناب‌ناپذیر می‌داند:

> معمولاً گفته می‌شود که بازیگری، بیش از هر چیز دیگر به تخیل و داشتن باور احتیاج دارد. برای داشتن باور، شخص باید چیزی داشته باشد تا آن را باور کند، و برای داشتن تخیل، شخص باید توانایی این را داشته باشد که موضوع مشخصی را در ذهن خود بپروراند. هدف تمرین‌ها ... در مرحله نخست این است که حساسیت بازیگر را برای پاسخگویی کامل و روشن به اشیای فرضی، در همان حدی که در زندگی واقعی به آن عمل می‌کند و به انگیزه‌ها پاسخ می‌دهد، افزایش دهد. به این ترتیب، او توانایی آن را خواهد یافت که باور و تخیل لازم را که مورد نیاز بازیگر است، به دست آورد (Strasberg, 1992, 123).

اما، می نر[۱۸] نظر دیگری دارد؛ او هر چند که در تحلیل نهایی، معتقد بود که بازآفرینی عواطف از طریق تخیل بهتر امکان‌پذیر است، اما در کل، او به این که چگونه عواطف مورد احتیاج بازیگر در اختیار او قرار می‌گیرد، اهمیت نمی‌داد. او معتقد بود که این عواطف، ممکن است به هر طریقی بازآفرینی شوند: به وسیلهٔ حافظه عاطفی، یا مثلاً به وسیلهٔ گوش‌کردن به یک قطعه موسیقی، یا حتی نگاه کردن به یک تصویر. در واقع، یکی از مهم‌ترین نکات اختلاف بین می نر و استراسبرگ این است که استراسبرگ بازآفرینی عواطف را اساساً، از طریق حافظهٔ حسی/عاطفی می‌داند. در این مورد، استلا آدلر نیز مانند می نر مقابل استراسبرگ قرار می‌گیرد. دیوید کراسنر[۱۹] می‌گوید:

> می نر، معتقد بود، همانطور که اگر مرتباً به یک قطعهٔ موسیقی گوش کنید، دیر یا زود از قدرت آن کاسته خواهد شد و تاثیر آن بر شما کاهش خواهد یافت، به همان نسبت، اگر مرتباً بر حافظهٔ حسی/عاطفی خود تکیه کنید، تاثیر آن بر شما کم می‌شود و قدرت اولیه‌اش را از دست می‌دهد. اما اگر بازیگر بیاموزد که در بازآفرینی عواطف، بر داستان‌های تخیلی خود تکیه کند، آن داستان‌ها باعث تحریک عواطف او می‌شوند، و این، همچون چاهی است که هیچ وقت به انتهای آن نمی‌رسید (Krasner, 2000, 292).

استراسبرگ برای رسیدن به بازیگری واقع‌گرا، از هنرجویان و بازیگرانش توقع داشت که به شیوه‌ای افراطی کنش‌های خود را کاملاً با واقعیت‌های زندگی روزمره‌شان سازگار سازند (تخیل منفعل) و این روشی بود که استلا آدلر آن را هنرمندانه نمی‌دانست و به شدت با آن مخالفت می‌کرد. آدلر -همسو با استاد خود استانیسلاوسکی- تخیل فعال را ترجیح می‌داد و معتقد بود اهمیت‌دادن بیش از حد به تخیل منفعل -که کاملاً بر غرایز و هیجانات شخصی و روزمره خود بازیگر تاکید می‌کند- می‌تواند بازیگر را برای تولید اثری هنرمندانه به بیراهه بکشاند. آدلر، نگرانی خود را از سوءتفاهم نسبت به بازیگری رئالیستی اینگونه ابراز می‌کند:

> استراسبرگ، به شما یاد می‌دهد که زندگی شخصی خودتان را به روی صحنه بیاورید، همه مدرسان بازیگری، امروز همین روش را یاد می‌دهند. ولی هنگامی که شما به روی صحنه پا می‌گذارید باید زندگی شخصیتان را فراموش کنید. باید راهی برای نجات از این بیماری که بازیگران را نابود می‌کند، یافت. زندگی خصوصی شما تنها یک میلیونیم آن چیزهایی است که شما از آن آگاهید. استعداد شما در نیروی تخیلتان است. همه گفته‌های دیگر بی‌اساس است ... استانیسلاوسکی، به جنون استراسبرگ نیازی نداشت. شما هنگامی‌که شکسپیر بازی می‌کنید، نباید خودتان را در خانهٔ خود زندانی کنید... عزیزم، ما به هیجانات و عواطف شخصیت نیازی نداریم، ما به متن احتیاج داریم .... موضوع را تا مرز گفتگوی عوام در خیابان، تا مرز آدم‌های معمولی و دون پایه، پیش پا افتاده

نکن. تن صدای خودمانی و خالی از آلایش که در زندگی استفاده می‌کنیم، خسته‌کننده و منزجرکننده است. بی‌آلایش بودن نه تنها در هنر کاربردی ندارد، بلکه بی‌اندازه کسالت بار است. هنگامی که پا به صحنه می‌گذارید، باید بیانی درخور صحنه داشته باشید. باید انرژی و پویایی داشته باشید. هیچ وقت قبل از این که موتور درونیتان فعال نباشد، پا به صحنه نگذارید. این تفکر را فراموش کنید که شما هم همانند دیگران هستید (Hirsch, 1994, 214).

جایگاه ویژهٔ تخیل رئالیستی برای آفرینش شخصیت در بازیگری واقع‌گرا، هر چند بسیار حائز اهمیت است اما تنها کارکرد آن در قلمرو شخصیت‌پردازی محسوب نمی‌شود، تخیل برای بازسازی آنچه تاکنون ایجاد شده و یا احتمال فرسودگی آن می‌رود نیز یک نیاز اساسی است. زمان، مکان، فضا و حالت که از ارکان درام هستند، با کمک تخیل شکل می‌گیرند و یا به عبارت دیگر، تخیل به سؤال‌های چه کسی؟، چه وقتی؟، کجا؟، چرا؟ و چطور؟ بازیگر، به طور مداوم و بی‌درنگ پاسخ می‌دهد. در واقع، هر آنچه ما به آن می‌اندیشیم، تخیل، آن را می‌آفریند. بنابراین، هر چه اندیشه و یا ذهنیت‌مان در رابطه با شکل و ماهیت اشیاء، خلاقانه‌تر باشد، آنچه به عینیت درمی‌آید به لحاظ هنری شاخص‌تر است. به بیان دیگر، دقت در شکل و ماهیت اشیاء اگر ما را به سوی چیزی ورای ظاهر خود نکشاند، کاربرد هنری ندارد؛ زیرا:

«... ذهن –برخلاف تجزیه و ترکیب عقلی- ملزم نیست که اشیاء را آن چنان که در عالم واقع وجود دارند، بنمایاند؛ بلکه به تبعیت از احساسات و تمایلات درونی، به ابداع می‌پردازد و صورت‌های ثبت شده در حافظه را برای بیان یك حالت باطنی، تجزیه و ترکیب می‌کند و صورت جدیدی را می‌یابد که بتواند آن مطلوبِ نفسانیِ او را تمثیل بخشد» (تاجدینی، ۱۳۶۹، ۳۷۳).

بنابراین، می‌توان چنین گفت که سرچشمه خلق هر هنری که با درون انسان سرو کار دارد، در تخیل است و هر هنری قبل از آنکه به منصه ظهور برسد، در تخیل بالقوه خالقش، تصویر شده است. این در رابطه با بازیگر رئالیستی هم صدق می‌کند؛ او آنچه که از طبیعت و زندگی روزمره قابل مشاهده است را انتخاب و با دانسته‌های خود ترکیب می‌کند و در ذهن خود می‌پروراند (تخیل منفعل) و در نهایت، این تصویر را در قالب نقش، به صورتی نوآورانه و خلاق، می‌آفریند و ارائه می‌دهد (تخیل فعال). در واقع، نطفهٔ خلاقیت بازیگریِ شخصیت‌پرداز، در تخیل منفعل و فعال بازیگرش شکل می‌گیرد، و از آنجا که بنیان هر هنری در تخیل است، با صداقت بازیگر هم منافاتی ندارد. استلا آدلر می‌گوید: «بنیان هر کلمه و هر رویداد در تخیّل بازیگر شکل می‌گیرد. همه چیز دروغ است، مگر اینکه از خلال یك «واقعیت /تخیل / بازیگر» عبور کند» (آدلر، ۱۳۷۲، ۳۳).

نتیجه

با تاملی در نظریه و رویکردهای رئالیست‌ها نسبت به واقعیت بیرونی و بازنمایی آن در هنر، با دیدگاه‌های متفاوت و یا حتی متضاد نسبت به هنر رئالیستی مواجه می‌شویم. گروهی با اجتناب از تخیّل، بر تقلید یا کپی‌برداری از واقعیت بیرونی تاکید می‌کنند و گروهی دیگر با پرهیز از تقلید و تنها با توسل به تخیل- بر خلق واقعیت همانند واقعیت بیرونی- اصرار می‌ورزند. اما آنچه مسلّم است هر دو گروه تمایل و ارادهٔ غیرقابل انکاری دارند که به واقعیت بیرونی نزدیک شوند. بازیگر رئالیستی- دنباله‌روی هر اعتقاد و نگرشی که باشد - عملکردش تفاوت اجتناب‌ناپذیری با زندگی واقعی دارد. هنگامی که یک بازی رئالیستی را تحلیل می‌کنیم، منظورمان عملکرد بازیگری است که با کنش‌های خود می‌تواند ما را متوّهم کند. یعنی ما را متقاعد می‌کند که آن شخص واقعی است، حتی اگر واقعیت بیرونی نداشته باشد. چنین بازیگری به دلیل اینکه می‌تواند توهّم ایجاد کند، ما را به حقانیت خود متقاعد می‌سازد. این توهّم از تقلیدِ صرفِ واقعیت به دست نمی‌آید؛ بازیگر مقلد، بازنمایی واقعیت را صرفاً از زاویه علم و تجربیات روزمره مورد توجه قرار می‌دهد، که هم مبتنی بر یک زیبایی‌شناسی کاهنده است و هم در نهایت به فرم منجر می‌شود. در تقلید، فرم بر محتوا برتری می‌یابد و هر چند ممکن است در ابتدا جذابیت ایجاد کند، ولی عمیق و موثر نیست و در نهایت به کلیشه‌های رایج و کسالت‌بار منجر می‌شود. در واقع، بازیگر مقلد کسی است که توانایی تلفیق هیجانات شخصی خود با هیجانات نقش را ندارد. از سوی دیگر، بازنمایی واقعیت، به دلیل گسترده و پیچیده بودن جهان و کیفیت امر واقع و همچنین متفاوت بودن زاویه دید هنرمند نمی تواند بدون تحریف صورت پذیرد؛ بنابراین، اگر بازیگری را با معیارهای هنری بسنجیم، باید بپذیریم که بازیگر واقع‌گرا، بیش از آنکه در فرایند شناخت، یک کشف‌کننده باشد، در فرایند بازتولید، یک آفریننده است و این آفرینش از تخیّل شکل می‌گیرد. اگر تخیّل در راستای عقل و اراده و نمودهای واقعیت ملموس صورت پذیرد، یعنی متناسب با توانایی ما در پیش‌بینی آگاهانه حوادث آینده بر اساس درك حس و تحلیل دریافت‌های گذشته باشد، شناسهٔ رئالیستی به خود می‌گیرد؛ در غیراین صورت، خیال‌پردازی افسارگسیخته‌ای است که ما را از واقع‌گرایی دور می‌سازد. تقریباً تمام نظریه‌پردازان سرشناس بازیگری رئالیستی، نقش اساسی تخیل در واقع‌گرایی بازیگر را می‌پذیرند، اما اختلاف بر سرکیفیت آن تخیلی است که

آیا بیشتر شاخصه‌های فردی خود بازیگر در روزمرگی‌اش را بر ملا می‌سازد یا ویژگی‌های شاخص آن نقشی که ایفا می‌کند؟ آنان که اصالت را به نقش می‌دهند-مانند استانیسلاوسکی و متحدانش- «تخیل فعال» را سرلوحهٔ کنش بازیگر واقع‌گرا قرار می‌دهند و آنان که اصالت را به فردیّت بازیگر می‌دهند- لی استراسبرگ و پیروانش- از «تخیل منفعل» بهره می‌برند. در هر صورت، بازیگر رئالیستی مستعد، کسی است که بتواند با ابزار تخیّل، توهّمی از واقعیت بیرونی را بیافریند.

پی‌نوشت‌ها

1 Maryvonne Saison.

2 Jean-Luc Nancy.

۳ ژان دزیره گوستاو کوربه Gustave Courbet (۱۸۱۹ - ۱۸۷۷)، نقاش فرانسوی بود که رهبر جنبش رئالیسم یا واقع‌گرایی در نقاشی قرن نوزدهم فرانسه به شمار می‌آمد.

۴ بندیتو کروچه Benedetto Croce (۱۸۶۶ - ۱۹۵۲) فیلسوف، منتقد و سیاست‌مدار مشهور ایتالیایی بود.

5 Burroughs.

6 Wallace Stevens.

7 Michael Tchekhov.

8 Richard Boleslavski.

۹ لی استراسبرگ Lee Strasberg (۱۹۰۱-۱۹۸۲)، یکی از هنرپیشگان آمریکایی یهودی‌تبار و از کارگردانان، تهیه‌کنندگان و آموزگاران بازیگری بود. وی در ایالات متحده به عنوان مهم‌ترین پیش‌برنده بازیگری متد معروف است.

10 David Magarshack.

11 Rostanov.

12 Dostoïevski.

13 Vakhtangov.

14 Réalisme Fantastique.

15 Dybbuk.

16 Turandot.

17 Meyerhold.

18 Meisner.

19 David Krasner.

فهرست منابع

استراسبرگ، لی (۱۳۹۵)، *بازیگری به شیوه متد: متداکتینگ از آغاز تا امروز*، نشر نقش و نگار، تهران.

استانیسلاوسکی، کانستانتین سرگی یویچ (۱۳۹۵)، *آخرین درس بازیگری*، ترجمه مهین اسکویی، ناصر حسینی مهر، نشر نگاه، تهران.

استانیسلاوسکی، کنستانتین(۱۳۷۸)، *تئوری بنیادی هنر تئاتر*، اصغر رستگار، چاپ اول، نشر فردا، تهران.

اسکویی، مصطفی (۱۳۶۵)، *تئاتر علمی*، مؤسسه اطلاعات، چاپ اول، تهران.

آدلر، استلا (۱۳۹۶)، *تکنیک بازیگری*، ترجمه احمد دامود، نشر مرکز، چاپ اول، تهران.

برودر، ملیسا و مایکل کان، لی (۱۳۹۵)، *بازیگری حرفه ای: روش آموزش بازیگری در دانشگاه نیویورک*، نشر روزبهان، تهران.

بوسکیل، درك (۱۳۷۰)، *آموزش بازیگری و کارگردانی*، ترجمه اختراعتمادی، نمایش، چاپ اول، تهران.

تاجدینی، علی (۱۳۶۹)، *اهتزاز روح - مباحثی در زمینه زیباشناسی و هنر*، نشر حوزه هنری، چاپ اول، تهران.

تاییدی، پرویز (۱۳۹۵)، *تئوری استانیسلاوسکی در پرورش هنرپیشه*، نشر قطره، تهران.

چخوف، میخائیل (۱۳۸۶)، *بازیگری*، ترجمه کیاسا ناظران، انتشارات قطره، چاپ اول، تهران.

دامود، احمد و شجاعی، سید مهدی (۱۳۹۵)، *بازیگری متد*، نشر مرکز، تهران.

روته، جوآنا (۱۳۹۵)، *کلاس‌های بازیگری استلا آدلر*، ترجمه مهدی ارجمند، نشر نقش و نگار، تهران.

زاریلی، فیلیپ (۱۳۸۹)، *بازنگری در بازیگری*، ترجمه یدالله آقاعباسی، نشر قطره، تهران.

سیاسی، علی‌اکبر (۱۳۵۵)، *علم‌النفس*، نشر دهخدا، چاپ هشتم، تهران.

سید حسینی، رضا (۱۳۷۶)، *مکتب‌های ادبی*، ویرایش دوم، انتشارات نگاه، تهران.

گرانت، دیمیان (۱۳۸۵)، *رئالیسم*، ترجمهٔ حسن افشار، نشر مرکز، تهران.

گریك، گوردن(۱۳۶۶)، هنرپیشه و ابرعروسك خیمه‌شب‌بازی، ترجمه عبدا... توکل، *مجله نمایش*، شماره ۴، دوره جدید، صص ۳۶-۴۵.

میتر، شومیت (۱۳۸۴)، *شناخت نظام تئاتر: استانیسلاوسکی*، برشت، گروتفسکی و پیتر بروك، ترجمهٔ عبدالحسین مرتضوی و میترا علوی طلب، نشر قطره، تهران.

هولتن، اورلی (۱۳۶۴)، *مقدمه‌ای بر تئاتر*، ترجمه محبوبه مهاجر، انتشارات سروش، چاپ اول، تهران.

Purser, J. W. R (1963), The Artistic approach tu truth, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 3, Issue 2, pp.99-113.

Davis, R. G (1951), The Sense of the Real in English Fiction, *Comparative Literature*, Vol. 3, No. 3, pp.200-217.

Edwards, Christine (1966), *The Stanislavsky Heritage, Peter Owen, London*.

Flaubert, Gustave (1926), *Correspondance, Louis Conard, Paris*.

Gorchakov, Nikolai M (1954), *Stanislavsky Directs, translated by Miriam Goldina, Funk & Wagnalls New York*.

Hirsch, Foster (1994), *A Method to their Madness, the History of the Actors Studio, Decapo Press, New York*.

J. Becker, George (1963), *Documents of Modern Literrary Realism, Princeton University Press, Princeton*.

Krasner, David (2000), *Method Acting Reconsidered, St.Martin's Press, New York*.

Levin, Harry (1963), *The Gates of Horn, Oxford UP, New York*.

Luc Nancy, Jean (1994), *Les Muses, Galilée, Paris*.

Magarshack, David (1950), *Stanislavsky: A Life, MacGibbon & Kee, London*.

Mendilow, A. A, (1952), *Time and the Novel, Peter Nevill, London*.

Osipovich Toporkov, Vasily (1979), *Stanislavsky in Rehearsal: The*

Robbins, Geoffrey Bles, London.

Stanislavsky, Konstantin (1968), *Stanislavsky's Legacy, translated by Elizabeth Reynolds, Hapgood London.*

Strusberg, Lee (1992), *A Dream of Passion – The Development of the Method, Penguin, New York.*

Wallace Stevens (1957), *Opus Posthumous, Knopf, New York.*

Zola, Emile (1880), *Le Roman Expérimental, Charpentier, Paris.*

Final Years, translated by Christine Edwards, Theatre Arts Books, New York.

Prigent, Christian (1996), *Une erreur de la nature, POL, Paris.*

Riat, G (1906), *Gustave Courbet, Floury, Paris.*

Saison, Maryvonne (1998), *Les Théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain, L'Harmattan, Paris.*

Stanislavsky, Konstantin (1962), *My Life in Art, translated by J.J.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی