



# بازیگری به شیوهی متد

متد اکتینگ از آغاز تا امروز



لی استراسبرگ  
ترجمه‌ی مهدی ارجمند



# بازیگری به شیوه متد

این کتاب ترجمه‌ای است از

*A Dream of Passion*

**LEE STRASBERG**

# بازیگری به شیوه متد

متداکتینگ از آغاز تا امروز

لی استراسبرگ

مهدی ارجمند



نقش و نگار

Strasberg, Lee

استراسبرگ، لی، ۱۹۸۲-۱۹۰۱.

بازیگری به شیوهٔ متد «متداکتینگ از آغاز تا امروز» اثر لی استراسبرگ؛ ترجمهٔ مهدی ارجمند. - تهران: نقش و نگار، ۱۳۸۰.

ISBN: 964-6235-43-3

۲۰۰ ص.

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

عنوان اصلی: A dream of passion: the development of the method

۱. بازیگری (نمایش) -- روش استانیسلاوسکی. ۲. استراسبرگ، لی، ۱۹۸۲-۱۹۰۱.

Strasberg, Lee. ۳. استانیسلاوسکی، کانستانتین - سرگی بویچ، ۱۹۳۸-۱۸۶۳ -- نقد و

تفسیر Stanislavskii, Konstantin, Sergeevich. ۴. بازیگری (نمایش). -- راهنمای

آموزشی. -- ۵. بازیگری (نمایش) -- معلمان -- ایالات متحده -- سرگذشت‌نامه. -- الف.

ارجمند، مهدی، ۱۳۴۳. -- مترجم. ب. عنوان. ج. عنوان: متداکتینگ از آغاز تا امروز

۱۳۸۰

۷۹۲/۰۲۸

PN ۲۰۶۲/الف ۲

م ۸۰-۱۹۰۰۱

کتابخانه ملی ایران

محل نگهداری:



## نقش و نگار

تهران - انقلاب، ۱۲ فروردین، شهدای ژاندارمری، شماره ۱۱۸

تلفن: ۶۶۴۹۶۲۴۹-۶۶۹۵۰۷۲۵

[www.naghshonegar.org](http://www.naghshonegar.org)

بازیگری به شیوهٔ متد

لی استراسبرگ

مهدی ارجمند

طرح جلد: حسین نیلچیان

حروف‌نگاری: خرمشاهی

لیتوگرافی: دریا

چاپ و صحافی: آراین

تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه

نوبت چاپ: سوم

سال چاپ: ۱۳۸۹

کلیه حقوق محفوظ و مخصوص انتشارات نقش و نگار است.

۴۰۰۰ تومان

## فهرست

|    |       |                      |
|----|-------|----------------------|
| ۹  | ..... | مقدمه مترجم          |
| ۱۳ | ..... | مقدمه ویراستار خارجی |
| ۱۹ | ..... | مقدمه مؤلف           |

### بخش اول: آغاز سفر

|    |       |                                      |          |
|----|-------|--------------------------------------|----------|
| ۲۴ | ..... | تحقیق و اکتشاف                       | فصل اول: |
| ۵۴ | ..... | استانیسلافسکی و کاوش درباره سیستم او | فصل دوم: |
| ۷۶ | ..... | آزمایشگاه تئاتر                      | فصل سوم: |

### بخش دوم: سفر ادامه دارد

|     |       |                               |            |
|-----|-------|-------------------------------|------------|
| ۹۶  | ..... | اکتشافات در تئاتر گروپ        | فصل چهارم: |
| ۱۰۶ | ..... | کلاس های من در اکتورز استودیو | فصل پنجم:  |

### بخش سوم: دستاوردهای سفر

|     |       |                                |           |
|-----|-------|--------------------------------|-----------|
| ۱۳۴ | ..... | راهکارهایی برای آموزش بازیگر   | فصل ششم:  |
| ۱۷۷ | ..... | متد و روش های غیر واقع گرایانه | فصل هفتم: |
| ۱۹۸ | ..... |                                | مؤخره     |

آیا عجیب نیست بازیگری که تنها نقشی خیالی بازی می‌کند؛  
روحش را در رؤیایی شورانگیز به پندار خویش سپارد،  
رنگ از رخسارش براند،  
اشک در چشمانش جاری کند،  
لرزه بر صدا افکند،  
تمام وجودش برآشوبد،  
و همه هستی‌اش به این آشوب بگردد.

و این همه برای چه؟ برای هیچ!؟

(هملت، پردهٔ دوم، صحنهٔ دوم)

آل پاچینو اوسكار خود را به خاطرۀ استادش لی استراسبرگ تقدیم می‌کند.





## مقدمه مترجم

کتابی که ملاحظه می‌کنید زندگی شورانگیز لی استراسبرگ استاد و مدرس معروف رشته بازیگری است. علاقه‌مندان به هنر بازیگری در ایران با نام او آشنا هستند. خیلی‌ها می‌دانند که هدایت بازی آل پاچینو در پدرخوانده ۲ به عهده او بود و پاچینو نیز که مدت‌ها مترصد بود تا به خاطر رهنمودها و حمایت‌های فکری استادش به او ادای دین کند، اسکار خود برای فیلم «رایحه زن» را به یاد و خاطره لی استراسبرگ تقدیم کرد.

توجه به این مرد جنجالی از این روست که متفکری مدرن در عرصه پرورش هنرپیشه به حساب می‌آید. با اینکه خودش معترف است که آموزش‌های او در راستای آموزه‌های استانیسلافسکی است ولی با شهادت نظریات استاد روس را نقد می‌کند. تفاوت اصلی روش او یعنی متد اکتینگ با روش پیروان اصیل استانیسلافسکی مثل خانم استلا آدلر در این است که او اصالت را به بازیگر می‌دهد نه به نقش، به همین دلیل با تمهیدهای ویژه «متد» هنرپیشه را وامی‌دارد که از چارچوب متن فراتر رود.

بحث «حافظه عاطفی» به این دلیل برایش جالب است که آن را مانند نقبی به اعماق ضمیر ناآگاه بازیگر می‌داند.

در واقع او ردپایی از تمام نقش‌ها و شخصیت‌ها را در وجدان مغفوله بازیگر جستجو می‌کند. تأکید زیادش بر بداهه‌ورزی و جانشین‌سازی موقعیت‌هایی جدا از شرایط پیشنهادی، از این روست که بازیگر را به مرحله انکشاف و برون‌افکنی خود پنهانش برساند. من به هنگام ترجمه اثر متوجه شدم که او چه بی‌مهابا از کلمه روح استفاده می‌کند. حقیقی بودن در نظریه متد به معنی با روح بودن است.

به بیان دیگر، کار اصلی بازیگر پیکرنگاری روح است در قالب کُنش یا عمل دراماتیک.

استراسبرگ بارها تأکید می‌کند که روش او با هرگونه تصنع و وانمودسازی در بازیگری مخالف است:

«اگر قرار است روی صحنه فکر کنی، ادایش را درنیاور، حقیقتاً فکر کن.»

حرفی که یادآور کلام فیلسوف قدیمی یونان است.

"Si vis me fleve, primum tibi flendum"

«اگر می‌خواهید دیگران بگریند، نخست باید خود گریه کنید.»

(ارسطو)

هنرمندی که خواهان تأثیری عمیق و شگرف بر روان تماشاگر است، چاره‌ای ندارد جز آنکه در ژرفنای روح خود کاوش کند. کشف حافظهٔ عاطفی محملی است برای کنکاش در دنیای ذهنی بازیگر. یعنی مخزن عواطف، احساسات و محرک‌هایی که می‌توانند سوخت کنش‌های ناب بازیگر را مهیا کنند. استراسبرگ اعتراف می‌کند بزرگترین کشف در هنر بازیگری همانا پرده‌برداری از راز «الهام» است. الهامی که در نگاه اول منشأیی مادی ندارد ولی با تحریک بیادمان‌های حسی و عاطفی می‌توان به دفعات به آن رسید.

او در ادامهٔ پژوهش‌هایش متوجهٔ فقدانی در اجراهای استانیسلافسکی می‌شود. فقدانی که به عقیدهٔ او ناشی از ضعف «برون‌فکنی عواطف» در بازیگرانی است که می‌خواهند نقش شخصیت‌های کلاسیک را بازی کنند. در اینجا است که اصلاحات و اختانگوف برای رفع نقیصهٔ فوق را مدنظر قرار می‌دهد. کار انقلابی دیگر او اصلاح و چالش با نظریهٔ «اگر طلایی» است که در سیستم استانیسلافسکی نقش محوری را ایفا می‌کند. استراسبرگ «اگر طلایی» را محدود به شرایط پیشنهادی نمایش نمی‌داند. در عوض به بازیگر این فرصت را می‌دهد که شرایط جدیدی را جایگزین موقعیت درام کند تا به حسی مشابه با حس نقش برسد. این شرایط جدید می‌توانند از زندگی واقعی بازیگر اخذ شوند و یا اساساً منشأیی خیالی داشته باشند.

در نگاهی به نظریات قدما درباره بازیگری، سعی می‌کند ناسازه‌های موجود در رساله مهم دیدرو (تناقض بازیگری) را آشکار کند و تحلیلی جدید و جالب از مقاله معروف و شبهه‌انگیز ادوارد گوردون کریگ (آبرعروسک خیمه‌شب‌بازی) ارائه دهد. او مثل هر متفکر گزینه‌جو و مدرنی به دنبال کشف نشانه‌هایی مؤثر در علوم و هنرهای دیگر است تا با تمسک به آنها بتواند نظریه‌اش را استحکام بخشد.

اگر استانیسلافسکی به روان‌شناختی بازتابی پاولف و پژوهش‌های عصب‌شناختی دانشمند روس سچنوف استناد می‌کرد؛ استراسبرگ به آزمایش‌های دکتر پنفیلد کانادایی در رابطه با مکانیزم مغز و حافظه عاطفی اشاره می‌کند. در این میان واهمه‌ای ندارد که بحث را به حوزه ادبیات بکشد و مسئله جریان سیال ذهن و تأثیر یادمان در آثار مارسل پروست، وُردزورث و کولریج را به موضوع مورد علاقه‌اش، تداعی معانی در بازیگری ربط دهد.

در یکی از فصول مهم کتاب (بخش ششم)، او به موضوع «تنش»<sup>۱</sup> در اندامگان بازیگر و فرآیند «رهایی‌سازی»<sup>۲</sup> می‌پردازد. می‌خواهد ارتباط فیزیولوژی بدن با فعالیت ذهنی مغز و کانون‌های انرژی موجود در سیستم عضلانی بازیگر را بررسی کند. خواندن این بخش نه تنها برای هنرجویان رشته بازیگری ضروری است بلکه برای آن دسته از هنرپیشه‌های حرفه‌ای که از عارضه مزمن انقباض و تنش‌های عصبی - عضلانی در عذاب‌اند نیز راهگشاست. کتاب استراسبرگ فارغ از مباحث جدی و فنی، کتابی خواندنی است. زیانش در بسیاری لحظات عامیانه و آمیخته با طنز است. انتخاب شیوه حدیث نفس و خاطره‌گویی از سوی مؤلف باعث شده که اثر شکلی ماجراجویانه و رؤیایی به خودش بگیرد. مثل یک سفر اکتشافی و وهم‌انگیز است که بعضی یادمان‌ها در آن کمرنگ و برخی پررنگ شده‌اند.

\*\*\*

امیدوارم این کتاب که اولین ترجمه کامل از اندیشه‌ها و آموزه‌های لی استراسبرگ در ایران است بتواند ابهامات مربوط به نظریه «متد» را که در اذهان کارشناسان و علاقه‌مندان بازیگری در کشورمان وجود دارد، مرتفع کند.

مهدی ارجمند

مرداد ۸۰

## مقدمه ویراستار خارجی

این کتاب در جستجوی پاسخ به پرسش‌هایی اساسی درباره ماهیت بازیگری، سیستم استانیسلافسکی و تکوین شیوه متداکتینگ است. لی استراسبرگ خودش تأکید می‌ورزد که کتابش را برای عموم علاقه‌مندان به رشته بازیگری نوشته است؛ تمام کسانی که به نوعی به مسئله خلاقیت در هنر می‌اندیشند. بنابراین متن او فقط یک جزوه آموزشی نیست. سفر او برای کشف جوهر هنر بازیگر توأم با نتایجی است در باب آفرینش خلاق به معنای عام کلمه.

لی استراسبرگ در ابتدا نام دیگری برای این کتاب در نظر گرفته بود، تحت عنوان «ماهیت بازیگری از استانیسلافسکی تا متد» او می‌خواست مباحثی را که به قلم او در دایرةالمعارف بریتانیکا - مدخل بازیگری، به چاپ رسیده بود، با نگاهی موشکافانه‌تر مورد بررسی و تحلیل قرار دهد (مقاله او در اصل جایگزین نوشته استانیسلافسکی درباره بازیگری شد).

در آخرین بخش آن نوشتار، ذیل عنوان «ماهیت بازیگری» چنین آمده است:

«تاریخ بازیگری پر از تلاش و درگیری برای پیشرفت و تحوّل بوده است. این هنر ... توانایی واکنش در برابر محرک‌های خیالی است و لازمه آن برخورداری از دو ممیزه ویژه است: هوشی سرشار و حساسیتی بالا. موارد فوق را تنها از طریق آموزش‌های نظری نمی‌توان فرا گرفت؛ بلکه فرد می‌بایست روحاً در معرض تجربه و عمل قرار گیرد. پرسش‌های اصلی در بازیگری اینها هستند: آیا هنرپیشه باید واقعاً چیزی را حس کند؟ یا فقط

وانمود به آن کند؟ کلامش طبیعی باشد یا قراردادی؟ منظور از طبیعی بودن چیست؟ و... این پرسش‌ها به قدمت هنر بازیگری هستند. منشأ آنها در ذات این هنر است و محدود به مکاتب واقع‌گرایانه نمی‌شود.»

مکاشفه استراسبرگ در این کتاب همانا یافتن جوهر هنر بازیگری است. جوهری که خودش می‌گوید به دو دلیل درک درستی از آن ارائه نشده است. اول به دلیل خصلت انتقالی و شیوع آنی این هنر و دوم به خاطر عدم درک صحیح از مشکلات خاص بازیگر که با مسائل هنرمندان دیگر رشته‌ها تفاوت دارد. او با اشاره به جمله‌ای از شکسپیر می‌خواهد وجه خیالی این هنر را به ما گوشزد کند:

«راز بزرگ در هنر بازیگری این است که هنرپیشه باید در خیال به انجام کاری مبادرت ورزد. شایسته است که روحش را در رؤیایی شورانگیز به پندار خویش بسپارد. کشف این مسئله (خیالی بودن عمل بازیگر) به معضلی بزرگ برای بازیگران بعد از شکسپیر تبدیل شده است.»

استراسبرگ زندگی‌اش را وقف کشف این راز کرد. رازی که در کلام هملت نهفته بود و عنوان این کتاب نیز قرار گرفت: بازیگری به شیوه متد.

او تجربیاتش را در دنیای نمایش به سفری اکتشافی تشبیه کرده، سفری که در آغاز نمی‌دانست به کجا منتهی می‌شود. در این راه به مرور رمز و راز هنر بازیگری را درمی‌یابد و به تکوین مکتب بازیگری متد<sup>۱</sup> یاری می‌رساند. کتاب حاضر شرح جستجوی او از خلال رویدادهای تاریخی، دیدار از اجراهای بزرگ و تحقیقات و اکتشافات شخصی اوست. شبیه ماجرای است که در ذهن او شکل گرفته است. بازیگری به شیوه متد نسخه‌ای موثق از شکل‌گیری متد است. استراسبرگ توضیح می‌دهد که چگونه آموزه‌ها و راهکارهای استانیسلافسکی مورد استفاده تئاترگروپ<sup>۲</sup> قرار گرفت و نتایج حاصل از آنچه بود. او همچنین به مسائلی در بازیگری اشاره می‌کند که استانیسلافسکی نتوانست آنها را حل کند و پیشنهاداتی جدید برای رفع آنها ارائه می‌دهد.

فرآیند تحقیق و تفحص سرانجام او را به درکی از مقوله خلاقیت و ماهیت آن می‌رساند. از زمانی که می‌فهمد «حافظه عاطفی»<sup>۱</sup> کلید خلاقیت بازیگر است، نظریه‌اش رشد بیشتری پیدا می‌کند و محملی می‌شود تا منشأ آفرینش خلاق در دیگر هنرها را نیز توجیه کند. از این دیدگاه، می‌توان او را با رمانتیک‌ها مقایسه کرد. وردزورث<sup>۲</sup> شاعر رمانتیک انگلیسی منشأ آفرینش اثر هنری (شعر) را «حافظه عاطفی» می‌دانست:

«پیش‌تر گفته‌ام که شعر تراوش غریزی احساس است و از مخزن خاطرات عاطفی سرچشمه می‌گیرد. عواطف قدیمی به خاطر خاصیت تحلیل برنده ذهن محو و ناپدید می‌شوند؛ ولی تأثیر آنها به شکل حسی جدید در ذهن می‌ماند. در این حال، ترکیب و آمیزشی خلاق روی می‌دهد که باعث تداوم این روند می‌شود.»

(تأکید از استراسبرگ)

استراسبرگ عمیقاً احساس می‌کرد که مسئله خلاقیت جزئی از مقوله آگاهی و شناخت است و می‌تواند به زندگی هر انسانی غنا بخشد. خودش در این باره می‌نویسد:

«فصل آخر کتاب که دستاوردهای استانیسلافسکی و متداکتینگ درباره کار خلاقه بازیگری را بررسی می‌کند، در اصل محملی است برای طرح مسئله خلاقیت<sup>۳</sup> به مفهوم عام کلمه. موضوعی که امروزه اقتضای آموزشی نیز پیدا کرده است.»

بدون شک، او کتاب را با استادی به پایان رسانده است.

\*\*\*

استراسبرگ کار روی این متن را از تابستان ۱۹۷۴ در کالیفرنیا شروع کرد. بعد از مشورتی که با همسرش، آنا داشت، آغاز به جمع‌آوری و ضبط اسنادی کرد که در

1. Emotional Memory

2. Wordsworth

3. Creativity



ارتباط با پیشرفت و سیر تحوّل «متد» بود. اولین نسخه‌ای که فراهم آمد شکلی محاوره‌ای و زنده داشت و لحن شخصی استراسبرگ در آن حفظ شده بود. اغلب، روزهای دوشنبه یعنی یک روز بعد از دیکته کردن مطالب کتاب در انستیتو تئاتر استراسبرگ برای دانشجویانش سخنرانی می‌کرد. با نگاهی به مطالب آن سخنرانی‌ها به سهولت می‌توان دریافت که چه حضور ذهن بالایی داشته، و مباحث تا چه میزان برایش تازه و جذاب بوده‌اند. بعضی اوقات این جلسات موجب می‌شد تا نکته‌ای برایش روشن شود و برخی از یافته‌های خود را مورد بازبینی قرار دهد.

در یکی از جلسات فوق تحلیل درخشانی از مقاله «تناقض بازیگری» نوشته دیدرو ارائه نموده، و در دیگری آموخته‌های خود از استادش بولسلاوسکی را تشریح کرده است.

وقتی به نیویورک بازگشت، کار روی دست‌نوشته‌های شخصی خود را ادامه داد و در عین حال به تحقیق و پژوهش در سالشمارهای نمایشی و مآخذ مهمی که در کتابخانه بزرگش جمع‌آوری کرده بود، پرداخت. با استفاده از دفترچه یادداشتی که مربوط به دوران تحصیلی‌اش در کارگاه نمایش بولسلاوسکی بود، تمرینات مطروحه در کلاس‌ها را مرور کرد و اطلاعات جدیدی نیز درباره تئاترگروپ به دست آورد. استانیسلافسکی را دقیق‌تر مورد مطالعه قرار داد و بخشی نیز به برشت اختصاص داد. لطف کار او در این است که از شماری رسالات منتشر نشده تاریخی در باب بازیگری و یادداشت‌های شخصی که در آرشیو خصوصی‌اش موجود بوده، برای غنای تحقیق خود استفاده کرده‌است. در ادامه کار، بخش مفصلی درباره «حافظه عاطفی» و ارتباطش با ادبیات و هنرهای تصویری نگاشت و تحلیلی نیز از شیوه کار گروتوفسکی و آرتو ارائه داد. تا قبل از مرگش دست‌نوشته کتاب آماده شده بود. تنها مواردی که می‌بایست مشخص می‌شد، ترتیب فصول و مدخل‌های هر فصل بود.

اولین بار که استراسبرگ را دیدم، تابستان ۱۹۸۱ بود. آن زمان من رئیس بخش نمایش در مدرسه هنری تیش<sup>۱</sup> وابسته به دانشگاه نیویورک بودم. دانشجویان رشته بازیگری ما دوره خود را در انستیتو تئاتر استراسبرگ می‌گذراندند. اغلب سری به کلاس‌ها و سخنرانی‌هایش می‌زدم، با هم به طور مفصل بحث می‌کردیم. بعد از مرگش، یک سال برنامه‌ای در یادبود تئاترگروپ تهیه دیدیم. همان زمان بود که اولین نسخه کتاب او را ویراستاری کردم.

\* \* \*

استراسبرگ در سال ۱۹۰۱، در شهر بودزانو<sup>۲</sup> در لهستان به دنیا آمد. خانواده آنها هشت سال بعد به آمریکا مهاجرت کردند و در محله‌ای مهاجرنشین در شرق نیویورک ساکن شدند. در سال ۱۹۲۳، به عنوان هنرجوی بازیگری در کلاس‌های ریچارد بولسلاوسکی اسم‌نویسی کرد و هشت سال بعد از آن به اتفاق هرولد کلرمن<sup>۳</sup> و چریل کرافورد<sup>۴</sup> تئاترگروپ را تأسیس نمود. هدف آنها تشکیل گروهی از بازیگران بود که بتوانند به شیوه‌ای نظام‌مند و بر اساس آموزه‌های استانیسلافسکی به ارائه نقش پردازند. او نه تنها نمایش‌های گروه را کارگردانی می‌کرد بلکه وظیفه آموزش بازیگران را نیز به عهده داشت. در سال ۱۹۳۶ از گروه جدا شد و به شیوه‌ای مستقل به کارگردانی نمایش پرداخت. در همان دوران به تکوین نظریاتش درباره بازیگری پرداخت و بنیان روشی را در پرورش بازیگر پی نهاد که بعدها به «متد اکتینگ» معروف شد. در سال ۱۹۵۱، یعنی هنگامی که او سمت مدیر هنری اکتورز استودیو را به عهده گرفت، شیوه‌اش به عنوان روش غالب بازیگری در آمریکا تثبیت شده بود.

در کنار تدریس، انستیتو تئاتر استراسبرگ در نیویورک و لس آنجلس را تأسیس کرد و همچنان به کارگردانی در برادوی ادامه داد. حضورش در سینما نیز با نقشی بود که در پدرخوانده<sup>۲</sup> بازی کرد.

---

1. Tisch

2. Budzanow

3. Harold Clurman

4. Cheryl Crawford

استراسبرگ در ۱۷ فوریه ۱۹۸۲، به علت حمله قلبی در نیویورک درگذشت  
و میراثی بزرگ در عرصه هنر نمایش از خود به جای گذاشت.

اوجلین مورفوس

## مقدمه مؤلف

در ژانویه ۱۹۳۷، هنرپیشه معروف و مردمی تئاتر و سینمای آمریکا والتر هیوستون در اجرایی از نمایش آتللو در برادوی شرکت کرد اما نمایش با توفیق روبه‌رو نشد و شکست خورد. بعضی اوقات از این اتفاق‌ها در تئاتر حرفه‌ای روی می‌دهد. هیچ‌کس علت دقیق آن را نمی‌داند. بعضی از منتقدین یک چیز می‌گویند و برخی مخالف آن نظر را دارند. عده‌ای از تماشاگران از فلان عنصر نمایش ناراضی هستند و جمعی از عوامل دیگری دلخورند. در این میان تهیه‌کنندگان گیج می‌شوند، چون نمی‌دانند چه کسی مقصر است؟ هیوستون یادداشتی درباره این موضوع نوشت که در مارس ۱۹۳۷ در مجله Stage magazine چاپ شد. این یادداشت حاوی طنزی تلخ بود و این عنوان را داشت: «درون و بیرون کیسه یا آتللو صبح از خواب بلند می‌شود و دوزاری‌اش می‌افتد!» اگر چه قصد هیوستون این بود که یک شوخی قلمی بکند و اجرای یک اثر کلاسیک در تئاتر حرفه‌ای و تجاری را زیر سؤال ببرد ولی ناخواسته با درج این مقاله به یکی از قدیمی‌ترین مشکلات بازیگر در عرصه هنر نمایش پرداخته بود. او می‌نویسد که چگونه شب اول اجرا دچار غرور کاذب شده و جاذبه تماشاگران زیاد، از راه به درش کرده، بعد توضیح می‌دهد اگر بازیگر مفتون این هیجان‌ات شود چه بلایی بر سر اجرایش می‌آید. به طور کلی، احساس بازیگران در صحنه به گونه‌ای است که می‌خواهند واکنش تماشاگران را دریابند. دوست دارند بیننده را در کف دست خود داشته باشند و این را دلیل بر توفیق یک اجرا می‌دانند.

هیوستون ادامه می‌دهد:

«ما جداً باور کرده بودیم که کارمان محشر است و بهترین اجرایی است که در تمام عمرمان داشته‌ایم.»

فردای صبح اجرا، وقتی آقای آتللو از خواب بیدار شد، علی‌رغم اکراهی که بازیگران از خواندن نقد نشان می‌دهند؛ یگراست سراغ روزنامه دیلی نیوز رفت تا نگاهی به جدول ارزش‌گذاری بازیگران بیندازد. وقتی دید به بازی او فقط دو و نیم ستاره داده‌اند برق از کله‌اش پرید. بعد برای اینکه خودش را قانع کند که این نظر شخصی مسئول صفحه بوده، نیویورک تایمز را ورق زد تا نظر منتقد معروف آن را جويا شود ولی او نیز از بازی هیوستون ناراضی بود. خلاصه آتللو آن روز هر نشریه‌ای را که زیر و رو کرد همه نظرها درباره کارش، منفی بود. خودش نوشته که چطور این واکنش منتقدین برایش عجیب و گیج‌کننده بوده است:

«باورکردنش مشکل بود. بعد از ماه‌ها کار بی‌وقفه، بعد از آن همه تغییر و اصلاحات، طراحی روی جزء جزء نمایش و آن همه ایثار و شیفتگی، آیا می‌شد چنین کار بی‌مایه‌ای انجام داد؟ هدف همه نقدها من بودم. از آنجا که همه اعتراضات علیه اجرای من بود به طرق مختلف خودم را گول می‌زدم که این توطئه جمعی از طرف منتقدین است که دیگر مرا نمی‌خواهند. فکر می‌کردم آنها مرا عددی نمی‌دانند که نقش آتللو را بازی کنم؛ به همین دلیل می‌خواهند از روی زمین محوم کنند. در هیچ کدام از نقدهای مخالف حقیقتی را جستجو نمی‌کردم. در عوض تیغه انتقاد را به سوی منتقدان می‌چرخاندم. آیا آنها می‌دانستند که این مشکل‌ترین نقشی بوده که من بازی کرده‌ام و چقدر فکر و اندیشه صرف آن شده است؟ آیا می‌توانستند به جای آنکه نظرات خود را به من دیکته کنند، برداشت و ادراک مرا از نقش بپذیرند؟ نمی‌توانستم قبول کنم که اجرای من آنها را تکان نداده است. نظر آنها را تأمین نکرده، برایشان مفرح نبوده و تحسین‌شان را برنیا نگیخته است. برعکس، فکر می‌کردم جهاز هاضمه آنها باعث دردسر من شده است. اگر جای شخصیت خیالی نظریه اینشتین

بودم، احساس خوبی داشتم. چون دیگر لازم نبود این یادداشت را برای

شما بنویسم. هضم آن شخصیت هم از عهده هر معده‌ای برنمی‌آید.»

تجربه‌ای که والتر هیوستون در اجرای اتلولوی برادوی کسب کرد تنها مشکل شخصی او به حساب نمی‌آید، بلکه بیانگر مشکلی قدیمی و دو هزار ساله است که بازیگر همیشه به شکلی طبیعی با آن دست به گریبان بوده است. مضمون انتقاداتی که به او شده بود روشن و صریح بود، چطور ممکن است بازیگری احساس کند یک شخصیت را از تمام جهات حقیقی و زنده آفریده است ولی نظر منتقدان کاملاً مخالف او باشد؟

می‌توان پرسش‌های گیج‌کننده هیوستون را این‌گونه نظام‌بندی کرد که آنچه بازیگر می‌اندیشد یا احساس می‌کند با آنچه روی صحنه اجرا می‌شود و شکل بیرونی پیدا می‌کند، تفاوت دارد. ولی مسئله به همین جا ختم نمی‌شود. سؤالات هیوستون به نکته‌ای مهم و عمیق‌تر می‌پردازند: یک بازی خوب و عالی دارای چه کیفیاتی است؟

می‌توان نمونه‌هایی از بازی‌های خوب و به یاد ماندنی بازیگران بزرگ را ذکر کرد ولی تنها شماری چند از آنها توأمان مورد پذیرش خود بازیگر و منتقدین بوده است. تا پیش از تحقیقات و یافته‌های کارگردان بزرگ روس کنستانتین، استانیسلافسکی، تصور می‌رفت که هنر بازیگری اساساً به دو گونه قابل تقسیم است؛ درونی و بیرونی. اکنون ما از شقّ سوّمی نیز آگاه هستیم.

سعی این کتاب بر آن است که اطلاعاتی درباره این شقّ سوّم به شما بدهد. راهکاری تازه که ما نام متد<sup>۱</sup> یا روش اجرا بر آن نهاده‌ایم. این روش در اصل حکم تکمله‌ای بر آموزه‌های استانیسلافسکی را دارد. من سعی کرده‌ام موضوعات را به گونه‌ای با هم ترکیب کنم که شرح تجربیات و اکتشافات خودم در طی این سال‌ها در آن مندرج باشد. بنابراین، خواننده در عین حال که از مسائل مربوط به آموزش بازیگری و رهیافت‌های آن آگاه می‌شود، گذری نیز بر

تاریخ تحوّل این پدیده خواهد داشت.

وقتی منصفانه به زندگی گذشته‌ام نگاه می‌کنم، از آن زمان که تماشاگری ساده بودم تا وقتی بازیگر، کارگردان، معلم و نظریه‌پرداز هنری شدم، درمی‌یابم که راهی از پیش تعیین شده را نپیمودم بلکه سفری پرماجرا و بی‌پایان را پشت سر گذاشتم. کشف متد نیز چنین حال و هوایی داشت.

این سفر با درک من از مشکل اصلی بازیگر شروع شد. چگونه می‌توان احساسی واقعی داشت و در همان حال صحنه را اداره کرد؟ استانیسلافسکی با این سؤال به گونه‌ای نظام‌مند<sup>۱</sup> روبه‌رو می‌شود. کار ما در تئاترگروپ، اکتورز استودیو و انجمن نمایش لی استراسبرگ این بود که جواب به این سؤال را از طریق پرسش دیگری کشف کنیم:

بازیگر چگونه می‌تواند احساس بیانی واقعی‌اش را روی صحنه اجرا کند؟

بخش اول

آغاز سفر



## تحقیق و اکتشاف

برای من هیچ روشن نبود که بقیه عمرم را باید در دنیای نمایش بگذرانم. دوران رشد من در محله پایینی از نیویورک سپری شد. آن موقع، در آغاز قرن بیستم، هنوز از تئاتر حرفه‌ای در این کشور خبری نبود. دوره‌ای بود که هنرپیشه‌های جوان جلوی آینه تختخواب ژست می‌گرفتند و صدای هورای تماشاگران در ذهنشان می‌پیچید. من اهل خواندن کتاب و رؤیاپردازی درباره تاریخ قدیم بودم. زمان مهد تمدن‌ها و سردارانی که تلفظ اسمشان دشوار بود، اگر کسی پیدا می‌شد که به پدر و مادرم بگوید این بچه در آینده کارگردان برادوی می‌شود، در فیلم بازی می‌کند و یا سرپرست یک مدرسه معروف بازیگری در جهان خواهد شد؛ به گمانم لبخندی به من می‌زدند و شانه‌هایشان را بالا می‌انداختند.

نه نشانه‌ای در رفتارم دیده می‌شد که اهل این کارها باشم نه رازی در پشت سر داشتم که دال بر این موضوع باشد. نه کسی از هنرپیشه‌ها مرا می‌شناخت، نه انگیزه روشنی داشتم که مرا به این سو ببرد. خلاصه هیچ دلیلی وجود نداشت که من در زمینه بازیگری و هنر نمایش بتوانم حرفی برای گفتن داشته باشم و نظریه جدیدی ارائه دهم. اما سرنوشت گاه به گونه‌ای عمل می‌کند که ما انتظارش را نداریم. محیط کودکی من فاقد شور و نشاط بود. درست شبیه آن چیزی که در فیلم‌های هالیوودی مربوط به قبل از جنگ اول تصویر شده است. با اینکه فقر و

تنگدستی در آن محله نیویورک بیداد می‌کرد ولی شوق و اشتیاقی برای آموختن فرهنگ و دانش وجود داشت.

شوهرخواهرم ماکس لپا فروشنده سیار جواهرات قدیمی بود. او دور کشور سفر می‌کرد و بعد از خرید زیورآلات کهنه، طلای موجود در آنها را جدا می‌کرد. هنوز نیاز ساده یک جا ماندن و تشکیل یک زندگی ثابت برای مردم جا نیفتاده بود. همه جا فرهنگ قوی تحرک و جنب و جوش وجود داشت. ماکس عضو گروهی بود به نام «کلوپ نمایش مترقی». او از بازیگری اطلاع زیادی نداشت ولی چهره‌پرداز قابلی بود. وقتی با خمیر و موی مصنوعی قیافه‌های مختلفی می‌ساخت با تعجب نگاهش می‌کردم. هیچ وقت نفهمیدم این مهارت را کجا و چگونه یاد گرفته است. هر سال، علاوه بر کار عادی در کلوپ در جشن بزرگی که مربوط به کلیمی‌ها بود نیز شرکت می‌کرد. در بخشی از جشن، نمایشی وجود داشت که ۱۵۰ بازیگر آماتور در آن بازی می‌کردند. چهره‌پردازی همه آنها را ماکس انجام می‌داد. او نخستین بهانه من برای آشنایی با دنیای نمایش بود.

کلوپ در صدد اجرای نمایشی از نویسنده اطریشی آرتور شنیتسلر<sup>۱</sup> بود به نام "Dos Glick in Winkel". ترجمه تحت‌اللفظی‌اش می‌شود «گوشه‌ای از شادمانی». آنها دنبال یک نوجوان می‌گشتند تا نقش برادر کوچکتر را بازی کند. ماکس مرا پیشنهاد کرد. برای اینکه بدانید علاقه من به تئاتر در آن زمان چقدر بوده، همین بس که نه موضوع نمایش یادم مانده است و نه نام نقشی را که بازی کردم! در عوض نام برادر بزرگتر یادم است چون هر وقت او را صدا می‌کردم شنیدن پژواک صدایم در فضای تاریک مقابل صحنه تجربه‌ای غریب و لذت‌بخش بود. «هرکاری که فریتس بتونه انجام بده، منم می‌تونم انجام بدم.» حتی الآن هم بازتاب صدای خودم را در آن سالن نمایش کوچک به یاد می‌آورم... و پشت سرش صدای خنده‌ای که آن را تأیید می‌کند. حس قشنگ و زیبایی بود ولی هنوز دنیای نمایش مرا مسحور خود نکرده بود.

در سال ۱۹۱۵، جیکوب بن آمی<sup>۱</sup> آکتور معروف تئاتر یدیش<sup>۲</sup> سه نمایش تک‌پرده‌ای را در Neighborhood Playhouse به روی صحنه برد؛ و این آغازی بود برای اجرای یکسری نمایش‌های جدی. اعضای اجرا از کلوپ نمایش مترقی بودند و چون قبلاً با آنها تجربه‌ای داشتم، می‌خواستم در کنارشان باقی بمانم. در نمایشی از جی. ال. پرتز<sup>۳</sup> نقش پسری جوان را ایفا کردم. این نمایش را چند سال بعد دوباره خواندم و اکنون تنها طرح اصلی آن یادم است. باز هم مثل مورد قبلی، نه از تمرینات چیزی در خاطرمانده و نه از آنچه بر صحنه روی داد. عجیباً که نکته یا آموزه‌ای از جیکوب بن آمی نیز ثبت نکرده‌ام. او کسی بود که بعدها با کارهایش، دید مرا نسبت به هنر بازیگری وسعت بخشید. از سومین تجربه صحنه‌ای‌ام نکات بیشتری به یادمانده، نمایشی بود از نویسنده آلمانی هرمان سودرمان. کلوپ سالی یک بار نمایشی معروف را به صحنه می‌برد. از تمرینات، تصویری کلی به خاطر دارم. من نقش برادر زنی را بازی می‌کردم که با مردی از طبقه اجتماعی دیگر سر و سرّی داشت. وقتی قضیه‌شان تمام شد، مرد، زن را به حال خودش رها کرده بود. تمرینات حالتی تحلیلی و اندیشمندانه داشت و حرکاتمان روی صحنه از قبل طراحی شده بود. با اشیای صحنه تمرینی نداشتیم و از لباس تمرین هم خبری نبود. درست همان روزی که وسایل نمایشی و نورمان تکمیل شد، روز اجرای اصلی نمایش هم بود. تنها صحنه‌ای که از آن به یاد دارم مربوط به ملاقات زن و مرد می‌شود. شاید دوست داشتم بقیه‌اش را فراموش کنم.

غروب بود، صحنه خالی و من می‌بایست چراغی را روشن می‌کردم که مربوط به صحنه عاشقانه بعدی بود. به وضوح آن تصویر را می‌بینم، مثل همین لحظه باشد. رفتم به طرف میزی در وسط صحنه، رو در روی تماشاگران و کبریتی درآوردم تا چراغ را روشن کنم. ولی ناگهان متوجه شدم در عمرم چنین چراغی ندیده‌ام. از آن چراغ‌های قدیمی بود که دودکش داشتند. نمی‌دانستم

1. Jacob Ben-Ami

2. Yiddish

3. J.L.Peretz

چطور باید روشنش کنم. فقط یک سوراخ بالای سرش داشت. من هم دستم را از آن بالا با کبریت روشن کردم تو ... بقیه‌اش را خودتان حدس بزنید. لوله چراغ مثل یک مکنده عمل کرد و در چشم به هم زدنی آتش از دودکش زیانه کشید. دیگر به یاد ندارم دقیقاً چه اتفاقی افتاد. فقط در آن لحظه گیج و مردّد بودم. صحنه را زیر پایم احساس نمی‌کردم، در مقابلم هزاران چشم گشاده می‌دیدم که مرا زیر نظر داشتند. شبیه یک نقاشی سوررئالیستی بود یا کابوسی که آدم در خواب ببیند. آنها از جایشان حرکت کردند و به سوی من آمدند؛ اما ناگهان ایستادند. چهره‌هایشان یادم نیست، فقط چشم‌ها... دیگر هیچ چیز در خاطر من نیست. نمی‌دانم چطور از صحنه خارج شدم. آیا بعد از این جریان نمایش اجرا شد. چراغ را روشن کردند یا نه ... هیچ چیز یادم نیست.

هر تجربه جدی که تا آن زمان در تئاتر داشتم با این قضیه چراغ بر باد رفت. شانس آوردم که علاقه‌ام به صحنه و نمایش هنوز زیاد نشده بود. خاطره دیگری از تجربه بازیگری در دبستانی دارم که به ما موضوعاتی درباره فرهنگ کلیمی یاد می‌دادند. رئیس مدرسه جوئل آنتین<sup>۱</sup> بود. مردی عجیب که شباهتی به دهقانان داشت. انگار که چهره و اندامش را از خاک رُس قالب زده بودند. او فارغ‌التحصیل ادبیات نمایشی از دانشگاه کلمبیا بود. وقتی برایمان از تاریخ می‌گفت شبیه یک مجسمه سنگی مصری می‌شد که با لحنی آرام و بدون تغییر شروع به حرف زدن کند. به هنگام تعطیلات ویژه، مدرسه موظف بود که نمایش‌هایی با مضامین تاریخی تهیه کند. در یکی از آن نمایش‌ها من نقشی به عهده داشتم. کارم که تمام شد یکی از معلم‌ها جلو آمد و به خاطر بازی‌ام به من تبریک گفت. ولی لحظه‌ای نگذشت که معلم دیگری او را به خاطر این کار سرزنش کرد. او گفت نباید ذهن بچه‌ها را با این اراجیف پرکرد. حرفش این بود که:

«منطقی نیست در بچه‌ها علاقه به تئاتر و نمایش را به وجود آوریم. این

مقوله ارزش آن را ندارد که به عنوان یک هدف بزرگ و ارزشی متعالی

برای نسل جوان تلقی شود.»

من از این قضیه تبریكات گیج و حیران بودم؛ چون فکر می‌کردم نکند اینها خیال می‌کنند من تئاتر را جدی گرفته‌ام. خلاصه، کم‌کم بدون آنکه بفهمم نمایش چیست در برابر آن تسلیم شدم. در بیست‌سالگی، آغاز دوران جوانی دنبال کسی می‌گشتم که علایق‌ام را با او تقسیم کنم. بدم نمی‌آمد که یک جفت مؤنث داشته باشم. بعضی از دوستانم که می‌دانستند من قبلاً تجربیاتی در صحنه داشته‌ام (البته از فاجعه چراغ اطلاعی نداشتند) پیغام دادند که می‌خواهند یک کلوپ نمایشی راه بیندازند. من به آنها پیشنهاد دادم که این کلوپ می‌تواند توأمان فعالیت فرهنگی و ورزشی داشته باشد و از جوانان عضوگیری کند. اسم کلوپ را گذاشتیم «دانش‌آموزان هنر و نمایش»<sup>۱</sup> که مخففش S.A.D می‌شد، بدون آنکه از آینده چیزی بدانیم اولین هدف خودمان را تشدید روابط اجتماعی با گروه‌هایی قرار دادیم که از نظر فکری و علایق فرهنگی به ما نزدیک بودند. فعالیت‌های نمایشی در مرتبه دوم اهمیت قرار داشت. حقیقتش را بگویم، کار ما یکی از پرانگیزه‌ترین حرکات فرهنگی در آن محله فرودست نیویورک بود. فیلیپ لوئب<sup>۲</sup> که آن زمان کارگردان تئاتر گیلد بود. یک شب برای تماشای کار دوست بازیگرش به تماشاخانه ما آمد. نمایشی تک پرده‌ای بود که من نیز در آن نقش پسر کوری را بازی می‌کردم. در پایان اجرا او به پشت صحنه آمد تا دوستش را ببیند، که اتفاقی مرا دید. بعد به آرامی، طوری که می‌خواست مرا امتحان کند. پرسید: «دوست داری در تئاتر حرفه‌ای باشی؟»

من خیلی ساده و روشن به او گفتم: «نه»

لوئب هم خیلی خونسرد جواب داد: «اگه نظرت عوض شد بیا بالا.»

البته چند سال بعد نظر من عوض شد ولی درست یادم نیست بین من و او چه گذشت. قطعاً آغاز ماجرای دیگری بوده که فراموش کرده‌ام. من هنوز خودم را به عنوان یک عنصر فعال در هنر نمایش به حساب نمی‌آوردم. مهارت خاصی

نداشتم که از آن آگاه باشم. مثل یک کارگر سیار دو جا کار می‌کردم. به عنوان کتابدار در یک کتابفروشی کوچک که باعث ریزش مویم شد و به عنوان یک خدمه در فروشگاه‌های بزرگ زنجیره‌ای. تا آن زمان دقیقاً نمی‌دانستم در آینده چه کاره خواهم شد، بدم نمی‌آمد شغلی روشن‌فکرانه داشته باشم، شغلی شبیه معلمی. تئاتر را همچنان دنبال می‌کردم. گاه‌گاهی به دیدن نمایش‌های گروه دیدن می‌رفتم. اما این اجراها آن چنان که باید روی من تأثیر نمی‌گذاشت. البته بازیگران قدرتمندی مثل دیوید کسلر<sup>۱</sup> و جیکوب. پی. آدلر<sup>۲</sup> بودند که از یادم نمی‌روند. من همهٔ اجراهای آدلر را تا قبل از مرگش دیده بودم. او چهرهٔ باشکوهی داشت. به سختی می‌شد باور کرد که او یک بشر عادی است. یک آکتور واقعی بود. هیبتی چون شیر داشت و مهیب و غیرعادی جلوه می‌کرد.

بیشتر خاطرات نمایشی من از دوران برادوی آغاز می‌شود. یعنی از زمانی که تصمیم گرفتم بازیگر شوم. اولین کاری که در برادوی دیدم هملت بود. والتر همپدن<sup>۳</sup> را در مراسم شکرگذاری بامدادی هملت به یاد دارم. این اجرا را به اتفاق یکی از دوستان قدیمی رفتیم. سالن پر نشده بود و از آنجا که دنبال بلیط ارزان بودیم در قسمت صندلی‌های اپرا نشستیم. اجرای همپدن تأثیرگذار بود. اگر چه اجرایی سنتی بود ولی بی‌مایه پرداخته نشده بود. این اولین هملتی بود که دیدم.

شانس من این بود که درست زمانی سراغ برادوی رفتم که دوران طلایی بازیگران بود. کار هنرپیشه‌های قدری چون النورا دوزه<sup>۴</sup>، جیووانی گراسو و لوریت تیلور<sup>۵</sup> را بر صحنه دیدم. نمی‌دانم چرا ولی در همان زمان که اطلاع چندانی هم از مقولهٔ بازیگری نداشتم فرق بین اجرای حقیقی و واقعی را با ژست‌های ظاهری درک می‌کردم. شاید یکی از دلایل اینکه تمام نمایش‌ها یادم نیست حس گزینه‌جویی‌ام بوده است. عیب اصلی تئاتر این است که مثل برف

1. David Kessler

2. Jacob. P. Adler

3. Walter Hampden

4. Elenora Duse

5. Laurette Taylor

آب می‌شود و تنها در خاطرات باقی می‌ماند. مایلم با حسرت از هنرپیشه محبوبم اِوا لا گلین<sup>۱</sup> یاد کنم که در نمایش لی لیوم<sup>۲</sup> بازی می‌کرد.

ای کاش می‌شد این هنرپیشه جوان را هنوز بر صحنه دید که چگونه حسّی فوق‌زمینی را در نقش می‌دمد. به گمان ما پُرتره کردن شخصیت پدیده‌ای مدرن در بازیگری است ولی او سال‌ها پیش به طور غریزی این کار را انجام می‌داد. اگر چه مثل بازیگران جوان امروز طبیعی جلوه نمی‌کرد ولی حالتی شاعرانه در حضورش وجود داشت.

یکی از درخشان‌ترین بازی‌های آن دوران را ژان ایگلز<sup>۳</sup> در نمایش «باران» ارائه داد. منظورم از «بازی درخشان» این نیست که بازیگر تمام قواعد صحنه‌ای را رعایت کند و یا شمایی درست از شخصیت ارائه دهد، بلکه به واقعیت، تجربه و شدت عواطفی اشاره می‌کنم که استادانه از سوی بازیگر به کار گرفته شده است. اینجا از وانمود کردن خبری نیست. هنرپیشه حقیقتی را می‌آفریند و در لحظه‌ای ویژه آن را به تماشاگران پیش‌کش می‌کند. این اجرا سال‌ها در ذهن من ماند و وقتی که بعدها با مریلین مونرو کلاس داشتم قرار شد بعد از اتمام قراردادش با کمپانی فوکس همین نمایش «باران» را با هم کار کنیم. هدفمان تهیه دو نسخه یکی برای صحنه و دیگری برای تلویزیون بود. اما آجل به مریلین مهلت نداد و این پروژه عملی نشد.

بسیار متأسفم که مردم نتوانستند نقش آفرینی جدی او در این نمایش و نیز اتودهایی را که در کلاس‌های اکتورز استودیو اجرا می‌کرد، ببینند. به عقیده من او نیز چون ژان ایگلز دارای حس غریب تنازع بقا بود و می‌توانست هر دو جنبه عاطفی و جسمانی این شخصیت را بیافریند. هنرپیشه دیگری که کارش را قابل بحث می‌دانم، پاولین گُرد است که آن زمان در نمایش «آنا کریستی» اثر یوجین لونیل بازی می‌کرد. در اجرای او نوعی حرکات جهشی و مقطعی وجود داشت که منحصر به فرد بود. به نظر می‌رسید که در حال رقصیدن والس در صحنه

1. Eva La Galline

2. Liliom

3. Jeanne Eagles

است. مکث‌های فیزیکی‌اش گاه او را مکانیکی و بی‌حالت نشان می‌داد، ولی با فشار یک تکمه می‌توانست مثل جرعه از جا در رفته، عواطفش را بیرون بریزد. بعد از آنکه بازی‌اش سیر طبیعی خود را پیدا می‌کرد؛ قادر بود دوباره به حالت مکث و سکون مطلق بازگردد. حرکت و ایست در اجرایش نمود بارزی داشت. سال‌ها بعد بار دیگر او را دیدم، چشمانش می‌درخشید و صدایش دو رگه شده بود. انگار منتظر اتفاقی در زندگی‌اش بود.

از بازی‌های لورت تیلور در برادوی چیزی به یاد ندارم. اگر چه باید تک و توکی از آنها را دیده باشم. یک وقت در شیکاگو بودم و داشتم درباره بازی او در جایی صحبت می‌کردم که لوتر آدلر به من تذکر داد آدرس را اشتباه داده‌ام. بگذریم، من شاهد اجرایی از او بودم که گویا آخرین بازی‌اش در تئاتر بوده است. آن اجرا فوق‌العاده بود. منظورم از فوق‌العاده این نیست که همه چیزش درست و بجا بوده است. مردم اغلب وقتی می‌خواهند درباره هنر او صحبت کنند، می‌گویند: «او که کار مهمی روی صحنه نمی‌کرد.» درست است، راستش را بخواهید او کار مهمی انجام نمی‌داد. فقط خیلی ساده روی صحنه زندگی می‌کرد و نفس می‌کشید. در واقع، اصلاً بازی نمی‌کرد. بعضی از همبازی‌هایش به من می‌گفتند هیچ کس نمی‌داند جمله بعدی او چیست. عاملی که بازی‌اش را غنا می‌بخشید، همین بازی نکردن بود.

در کار النورا دوزه نیز من احساسی مشابه تیلور را دریافتم. اما بازی او واجد شناخت و هدف دیگری بود. ظهور او در برادوی برای من و خیلی‌های دیگر یک فرصت تاریخی به حساب می‌آمد. می‌خواستم بینم این بازیگر غیرمتعارف نسبت به دیگران چه چیزی در چته دارد. در اوایل دهه بیست بود که «بانویی از دریا» اثر ایبسن، نخستین هنرنمایی او در نیویورک به روی صحنه رفت. این نمایش در سالن بزرگ آپرای شهر اجرا شد. من نزدیک به انتهای سالن نشسته بودم ولی صدای او را به وضوح می‌شنیدم. کوک صدایش بالا بود. به خاطر مشکلی که در جوانی با صدایش داشت از چنین تمهیدی استفاده می‌کرد. نکته جالب این بود که صدا را به سوی تماشاگر پرتاب نمی‌کرد بلکه این صوت مانند



سیاله‌ای در سالن نمایش جاری بود و به سوی مخاطب می‌آمد. تمام آن شب در انتظار انفجار شدید عواطف و فوران واکنش‌های تند غریزی در بازی او بودم. ویژگی‌هایی که به گمان من در هر بازی برجسته‌ای دیده می‌شد، ولی آن شب چنین لحظاتی در اجرا روی نداد. آنچه شاهدش بودم چیزی غیرطبیعی بود. بازی در لحظه و به شکلی گذرا از برابر چشمانم می‌گریخت و تنها اثری از آن در ذهنم به جای می‌ماند. مثل ته مانده طعمی ناپایدار.

وقتی از سالن نمایش بیرون آمدم، احساس مبهم و دوگانه‌ای داشتم. درست است که شاهد اجرایی متفاوت بودم ولی کجا بود آن نوع بازی که توقع دیدنش را داشتم؟ کجا بود لحظات انفجارهای عاطفی در شخصیت؟ نمایش به زبان ایتالیایی اجرا شده بود و من آشنایی چندانی با این زبان نداشتم. اما به لحظه‌ای از نمایش فکر کردم که النورا از شوهرش خواست اجازه دهد با غریبه برود و مرد پذیرفت. در آن لحظه مانند بر چهره او درخشید. این لبخند به گونه‌ای غریب بود. انگار از نوک پایش بالا آمد و تمام بدن را فراگرفت و آنگاه به چهره دوید و دهان را گشود. چونان خورشیدی که از پشت ابر بیرون بیاید. وقتی دوباره آن را به یاد آوردم؛ با خود اندیشیدم: «این صحنه بیانگر تمام نمایش بود. بیانگر تمام خواست شخصیت. او نمی‌خواست برود، بلکه خواهان آزادی بود.» و در همان لحظه دریافتم که دآوری پیشین‌ام اشتباه بوده است. این بازیگر زن توانسته بود در یک صحنه، همه چیز را درباره‌ی نمایشی به من بگوید که نه موضوعش را می‌دانستم و نه زبانش را می‌فهمیدم.

النورا به من نشان داد که بازیگری فقط انفجار عواطف و نمایش عمق احساسات شخصیت نیست. در کار او من لحظه به لحظه آگاهی از زندگی شخصیت را دیدم. در نشستن او روی صحنه و تفکرش قابلیت عجیبی وجود داشت که برجسته‌اش می‌کرد؛ بدون آنکه نیازی به رفتارهای حسی معمولی داشته باشد. نمایش دیگری که از او دیدم «اشباح» اثر ایسن بود. هنوز یادم است که چطور روی صندلی راحتی‌اش نشسته بود و در حالتی متفکر با دستی زیرچانه آماده بود تا عکاس‌ها کارشان را انجام دهند. وقتی حرف می‌زد کلمات از عمق

وجودش برمی آمدند. ژست‌های بدنی او بیشتر «بیان‌گرا»<sup>۱</sup> بود تا طبیعی و مشکل جلوه می‌کرد. در پرده اول، آنجا که خانم آلونینگ شاهد فرار اسوالد ورجیناست؛ ناگهان خاطرات گذشته برایش زنده می‌شود. در آن لحظه انگار موجی صحنه را درمی‌نوردد و او را به هم می‌پیماید. بازیگر شانه‌هایش را بالا می‌گیرد. گویی دیوار می‌خواهد رویش سقوط کند، دست‌هایش را به شکلی نومیدانه به آن می‌چسباند. مثل اینکه تار عنکبوتی عظیم او را در دام انداخته باشد؛ تقلاً می‌کند تا خودش را نجات دهد. حالات بدنی او واقعی نبود بلکه می‌خواست درونمایه یا مضمون نمایشنامه را در این حرکات متجلی کند. در بین خیل بازیگرانی که دیده‌ام النورا دوزه تمایل زیادی به این کار داشت.\*  
ژست‌هایش اغلب دارای بار بیانی بالایی بودند. میخائیل چخوف بازیگر بزرگ معاصر این حالات را «ژست‌های روان‌شناختی» نامیده است. به نظر من، پیدا کردن راهی برای ارائه حالات بیانی پیچیده و سنگین از ملزومات پژوهش در تئاتر آینده ماست.

در آن سال‌ها من به شدت تحت تأثیر خواننده و بازیگر بزرگی بودم به نام چالیاپیان<sup>۲</sup>. اولین باری که او را دیدم در اجرای «بوریس گودونوف» اثر موسورگسکی<sup>۳</sup> بود. صندلی من در بالاترین نقطه سالن و مشرف به صحنه قرار داشت. به علت فاصله زیاد، دیدن بازیگران مشکل بود. صدای چالیاپیان به

### 1. Expressive

\* سال‌ها بعد از دیدن اجرای النورا با کلیفورد اُدت به دیدن چارلی چاپلین رفتیم. چاپلین نمونه یک بازیگر حرفه‌ای بود. در آن دیدار خیلی صحبت کرد و در آن میان از انواع و اقسام حرکات نمایشی برای بیان مقصودش استفاده می‌کرد. کلیفورد به من گفت: چرا از بازی النورا دوزه برای چارلی چیزی نمی‌گویی؟ همین سؤال کافی بود تا چاپلین کوک شود. در یک ساعت بعدی، او همه شیوه‌های بازیگری را برای ما اجرا کرد. از شیوه ژاپنی گرفته تا چینی و ایتالیایی، فرق آنها را نیز برایمان توضیح داد. او به ما نشان داد که فرضاً بازیگرهای ایتالیایی چطور با اشیا کار می‌کنند. بعد به شکلی طعنه‌آمیز ادای دوزه را درآورد. این تقلید بیانگر سبک واقعی النورا نبود. او رفتار مشخص و عجیب و غریبی خارج از دنیای صحنه و نمایش نداشت که قابل تقلید باشد. ژست‌های بیانی او به تمامی در خدمت ایده‌های نمایش بود.

### 2. Chaliapian

### 3. Mussorgsky

گونه‌ای رها و بدون هیچ تلاش اضافی در سالن جریان داشت و ارتفاع آن در نقطه‌ای که من نشسته بودم به خوبی به گوش می‌رسید. مردم با موضوع نمایش آشنایی چندانی نداشتند. به همین دلیل وقتی شخصیت داستان از یک عالم دیگر وارد صحنه می‌شد و کارهایی انجام می‌داد از جایشان بلند می‌شدند تا ببینند اختلالی در کار روی داده یا نه.

جاذبه این اجرا برای من در فصل‌بندی و ضرباهنگ دقیق‌اش بود. دریافتم که تجربه درونی عواطف که به گمان من نشانه‌ای از بازی عالی بود با ضرباهنگ و ادراک موسیقایی ارتباط نزدیکی دارد. این یافته در کارهای بعدی‌ام ثابت شد.

آن زمان دانش زیادی از موسیقی و اپرا نداشتم. بیشتر توجهم به شیوه‌های بازیگری بود. یکی از توفیقات دیگرم دیدن اجرای فرانسیس آلتا و شنیدن صدای بنیامینوگیگلی در اپرای فاوست بود. شبی دیگر اجرای لوته لمان<sup>۱</sup> را در اثری از ریچارد اشتراوس دیدم. با اینکه فکر می‌کردم شخصیت‌پردازی درونی در اپرا کار مشکلی است، ولی لوته‌لمان در برابر علائم صادره از صحنه، واکنش‌های روانی خاصی نشان می‌داد. اجرای آن شب روان و سیال بود. وقتی در پرده سوم والس نواخته شد، چراغ‌های سقف اپرا هم به رقص درآمدند. بعد از اتمام اجرا، با دوستم کلیفورد به رستورانی رفتیم که پاتوق تئاتری‌ها بود. آنجا این فکر به ذهنمان رسید که: «چرا تئاتر نمی‌تواند مثل اپرا بشود، یعنی اجزایی چنین کامل داشته باشد؟»

یکی از هیجان‌انگیزترین بازی‌هایی که به یاد دارم، بازی جیکوب بن آمی در «سامسون و دلیله» است. آن اجرا، قوی‌ترین بازی مدرن یک نفره است که تاکنون دیده‌ام و خیلی‌های دیگر نیز با این نظر من موافق‌اند. منظورم از به کار بردن واژه «مدرن» در بازی او این است که توأمان وجوه دوگانه یک شخصیت را بر ملا کرده است. نمایش، خودش کار درجه یکی نبود. موضوع درباره نویسنده‌ای است که نمایشنامه‌ای استعاری به نام «سامسون و دلیله» می‌نویسد.

زن نویسنده نقش اول این نمایشنامه را بازی می‌کند و گویا پنهانی عاشق مرد دیگری است. به هنگام تمرین، نویسنده از بازی سامسون راضی نیست و خودش متن را می‌خواند. در همان زمان متوجه می‌شود زن به شخصیت سامسون دل‌باخته، اکنون بر سر دو راهی حسادت و جنون قرار می‌گیرد. اول می‌خواهد آنها را بکشد ولی احساس ضعف سراغش می‌آید و به جای آن گلوله‌ای در سر خودش خالی می‌کند.

نمایش اثر متوسطی بود ولی فرصت خوبی برای بازیگر ایجاد می‌کرد تا قابلیت‌هایش را ارائه دهد. پاولین لرد نقش زن را بازی می‌کرد که اولین کارش در برادوی بود و ادوارد جی رابینسون نقش سامسون را. بن آمی در نقش نویسنده، استاد آفریدن عواطف انفجاری بود؛ در عین حال که می‌توانست حس خود را تعدیل کند و به عنوان تجربه‌ای درونی به آن ژرفنا بدهد. در صحنه‌ای در پرده آخر، او مضطرب و نگران از جنگل به خانه برمی‌گشت. در حالی که بدنش از درون می‌لرزید، احساس خستگی و گرسنگی در او شدت می‌گرفت و تکه‌ماهی‌ای را که روی میز بود به دندان می‌کشید. من هنوز طعم آن ماهی را که او با ولع خورد، به یاد دارم. میل درنده‌خویانه‌اش باعث می‌شد رنج بیشتری بکشد، وضوح و قدرتی را که در کار بن آمی دیدم نزد هیچ بازیگر دیگری سراغ نداشتم، تا اینکه یک‌روز با اجرایی از بازیگر بزرگ ایتالیایی جیووانی گراسو روبه‌رو شدم. بن آمی در نقش نویسنده حسود سامسون و دلیله فوق‌العاده بود. بعداً که بازی دیگری از او را در نمایش فرانس ورفل<sup>۱</sup> دیدم، توجه کمتری به توانایی‌هایش شده بود. در اینجا، نقش یک روشنفکر زجر دیده را بازی می‌کرد که تا حدودی به نقش قبلی شباهت داشت. می‌توانست در این رل هم عالی باشد ولی کارش ضعیف بود. می‌دانستم که اشتباهی رخ داده، بدون آنکه اصل مسئله را بشناسم؛ توجهم معطوف به یکی از مشکلات اساسی بازیگری شده بود، مسئله الهام. این مشکل یا مسئله، ریشه‌ای بسیار قدیمی در هنر نمایش داشت. حال آنکه

من تازه متوجه آن شده بودم و می‌خواستم راه‌حلی برایش پیدا کنم. دیدن یک اجرای دیگر از بن‌آمی در نمایش «یوحناى تعمید دهنده» باعث شد که اندیشه‌ام در این زمینه متبلور شود. خیلی از بازیگران به دیدن کار آمده بودند. از آنجا که بن‌آمی را تحسین می‌کردم، انتظارم از نمایش بالا بود. ولی اجرا با توفیق چندانی روبه‌رو نشد. متأسفانه من هم با نظر منتقدین موافق بودم. بازی بن‌آمی به شکلی غریب بی‌روح بود. او خالی از حس و حال درونی در صحنه گام برمی‌داشت. پیش‌تر او را خلاق می‌دیدم؛ در این فاصله چه اتفاقی برای او افتاده بود؟

بیرون از راهرو، خانم کُرِنل همسر کارگردان با چشمانی گریان از مردم عذرخواهی می‌کرد و می‌گفت: «اجرای امشب معیار نیست.» در میان جمعیت از او شنیدم که: «بن‌آمی در تمرین فوق‌العاده بوده است.» این ادعایی بود که اغلب بازیگران نیز داشتند. حالا در عمل معنی آن را می‌فهمیدم. از آنجا که آن وقت شکیبایی و درک من از موضوع زیاد نبود، به خود قبولاندم که دیگر بن‌آمی را ستایش نکنم و از آن پس هیچ کس نمی‌توانست به من بگوید که بازی خوبی از او دیده است.

نمایش، آخر هفته تمام می‌شد. من با یکی از دوستان بازیگرم که خانه‌اش نزدیک تئاتر بود قرار داشتم. سر راه دیدم مردم بیرون ایستاده‌اند و می‌خواهند برای دیدن پرده‌آخر داخل سالن بروند. تصمیم گرفتم به جای اینکه بیرون منتظر دوستم بمانم؛ بروم داخل و انتهای سالن بایستم. صحنه‌ای بود که یوحنا می‌خواست از زندان آزاد شود. او از میان یک اطاقی رد شد و به همان شیوه قبلی به دیواری تکیه داد. اما احساسش درونی، تب‌آلود و غیرقابل توصیف بود. یکی از شخصیت‌های نمایش از او پرسید: «چرا منکر نشدی؟» او سرش را به سوی صدا خم کرد و با ژستی مکانیکی مثل دفعه قبل پاسخ داد: «خدا به من می‌گوید.» بار اولی که من این صحنه را دیدم با کنایه گفتم: «آره، خدا بهت گفت!» ولی این دفعه او بار دیگر خم شد و تکرار کرد: «خدا به من ...» این بار رعشه‌ای بر پشت من افتاد، چون اجرایش به کلی با قبل تفاوت داشت. ژست و حالت بدن همان بود ولی شخصیت روح و جان داشت. این همان ارتباط صحنه‌ای است که ما در

تأثر به آن الهام می‌گوییم. همان چیزی که در اجرای اولی که من و منتقدین دیدیم وجود نداشت. آنچه الآن می‌دیدم غیر قابل بیان بود. متقاعد شدم که خانم گرنل راست می‌گفته است. پس آرام و بی‌سر و صدا از او عذرخواهی کردم.

این تجربه سؤالات دیگری را در ذهن من به وجود آورد، چطور اجرای بازیگر ناگهان تغییر می‌کند؟ چگونه چنین چیزی ممکن است؟ چرا بن‌آمی نتوانست این الهام را آن شب در میان غریب‌دوستانی که برای همدلی با او آمده بودند، بیافریند؟ مشکل چه بود؟ به زودی دریافتم که این مسئله تنها مربوط به او نیست. شنیده بودم آکتوری به نام جیووانی گراسو در گراند استریت نمایشی بر صحنه دارد. پیش خودم فکر کردم نابغه‌ای را کشف کرده‌ام (ولی بعداً فهمیدم خیلی از منتقدین درباره او نوشته‌اند). اولین اجرایی که از او دیدم اتللو بود که در آن به شکلی عجیب و خارق‌العاده ظاهر شد. حرکات بیرگونه‌اش آن هنگام که دنبال سرنخی از خیانت دزد مونا بود نشان می‌داد که قابلیت حسی بالایی دارد. بعدها دریافتم که منش بازی او و اسلوب حرکتی‌اش تحت تأثیر بازیگر نامدار قرن نوزدهم توماس سالوینی بوده است. اجرای گراسو آن چنان شور و انرژی عاطفی داشت که به نظر نمی‌رسید از هیچ‌کس تقلید کرده باشد. او واقعیت را از طریق باور جسمانی و عاطفی شدید می‌آفرید و همین بازی‌اش را غنا می‌بخشید. در صحنه‌ای از نمایش "La Morte Civile" کاری کرد که شگفت‌زده شدم، آنجا نقش شخصیتی را بازی می‌کرد که می‌خواست از زندان فرار کند. نگهبان گرسنه و خسته وارد می‌شد و دختری برایش غذا و یک تنگ شراب می‌آورد. گراسو تکه‌ای نان خرد کرد و آن را در دهانش جوید، بعد در همان حال جویدن، نگاهی به دخترک انداخت و در دم عاشقش شد. بله، عشق در یک نگاه.

وقتی الآن آن صحنه را به یاد می‌آورم، نمی‌دانم نان حقیقتاً در گلویش گیر کرد یا این ترفند بازی‌اش بود. ولی در هر حال، با این کار حس درونی شخصیت را برملا کرد. همین حالت در صحنه پایانی نمایش وجود داشت. آنجا که گراسو تصمیم گرفت با خوردن زهری مهلک به زندگی‌اش پایان دهد. زهر درون کیسه‌ای کوچک دور گردنش آویخته شده بود. یادم است که چند حبه از آن را

درون دهانش انداخت. اثر قرص‌ها روی زبانش دیده می‌شد که ناگهان آنها را بلعید. بعد، ناامیدانه سعی کرد قرص‌ها را بالا آورد. حتی امروز هم نمی‌دانم که این تأثیر واقعی قرص‌ها بود که آشفته‌اش کرده بود یا مهارت بازیگری‌اش را به نمایش می‌گذاشت. جان دادنش طبیعی بود، چهره‌اش سفید شد و بدنش به لرزه افتاد. این نشانه‌ها صرفاً جسمانی نبود بلکه حسی درونی آنها را هدایت می‌کرد. من دسته‌صندلی‌ام را چسبیده بودم و چیزی نمانده بود که فریاد بزنم و کمک بطلبم. به نظر می‌رسید واقعاً یک نفر دارد جلوی چشم تلف می‌شود. بعد از پایان اجرا، پرده بیش از حد معمول پایین ماند. به هنگام باز شدن آن، بازیگرها همه از سر احترام به گراسو تعظیم کردند. او هنوز رنگش پریده بود و بدنش به آرامی می‌لرزید. واقعیت عاطفی و جسمانی که او روی صحنه آفرید، مهیب و شگفت‌آور بود.

چند شب بعد، من چند تا از دوستانم را دعوت کردم تا با هم به دیدار نمایش گراسو برویم. وقتی می‌گویم «دعوت» فکر نکنید میهمانشان کردم، چون فقط می‌توانستم پول بلیط خودم را بدهم. دوست داشتم در تجربه دیدن این اجرای غریب، شریکشان کنم. حس می‌کردم گراسو را کشف کرده‌ام و بنابراین مسئولیتی در قبالتش دارم. از آدم‌هایی که آن شب آمده بودند، چند نفری را دیدم که بعدها عضو تئاترگروپ شدند. افرادی مثل موریس گارنوفسکی و استلا آدلر.

دو پرده از نمایش که گذشت، در صندلی‌ام فرورفتم تا کسی مرا نبیند. به نظر می‌رسید بازیگر بزرگ، شب خوبی در پیش ندارد. گراسو به درستی فهمیده بود که اجرا مطلوب نیست. اما این حقیقت باعث نشد تا خودش را بیازد. فقط به شکلی ناآگاه دست در موهای پریشان خود می‌کرد، تا نارضایتی‌اش را بروز دهد. به نظر می‌رسید با خودش می‌گوید:

«من مسئول فرود آمدن الهام نیستم. الهام باید از بالا فرود آید. و اگر شما

تماشاگران عزیز در شبی آمده‌اید که از آن خبری نیست، من نمی‌توانم

کاری انجام دهم.»

گراسو، به عنوان یک بازیگر حرفه‌ای خودش را برای چنین وضعیتی آماده

کرده بود، ولی این اتفاق برای من یک فاجعه بود. چون هم خودم ضربه می‌دیدم و هم آبرویم پیش رفقا می‌رفت. راهی وجود نداشت که برایشان توضیح دهم این چیزی نیست که من قبلاً دیده‌ام. وقتی در پایان دو پرده، سرشان را برگرداندند تا مرا ببینند، بیشتر در صندلی فرو رفتم.

دستپاچگی من تا ابتدای پرده سوم ادامه داشت. اکنون صحنه‌ای بود که مربوط به مشاجره گراسو با زنش می‌شد. از آنجا که زبان ایتالیایی بود، من به بازی‌ها توجه می‌کردم نه محتوای کلام. زن روی تخت نشسته بود و مرد هنگام صحبت دست در موهایش می‌کرد و می‌خواست او را از زمین بلند کند. نمی‌دانم این یک رسم سیسیلی بود یا عادت گراسو چنین بود. در هر صورت، به هنگام مشاجره موهای زن را چنگ می‌زد و بلندش می‌کرد. من لحظات الهام در بازی‌ها زیاد دیده بودم ولی نه این گونه که الآن خدمتتان عرض می‌کنم. گراسو زن را زد و این ضربه مثل یک محرک شدید عمل کرد. خون در چهره‌اش دوید و چشم‌هایش گشاد شد. این دیگر بازی نبود. خون واقعی می‌خواست از رگ‌هایش بیرون بزند. از آن لحظه به بعد، چهره، اندام و تمام اجزایش یکسره تغییر کرد. من از ته صندلی بالا آمدم. گراسو ثابت کرد هنوز بازیگر بزرگی است. آن شب به خیر گذشت ولی پرسش برای من همچنان وجود داشت: چگونه کسی که در پرده‌های اول گام‌های متزلزلی داشت ناگهان جانی تازه گرفت؟ چه اتفاقی روی داد؟ بله، او به مرحله الهام رسید. ولی چگونه این کار را انجام داد؟ بعضی از بازیگران قادرند به مرحله بالای خلاقیت برسند. چیزی که می‌توانید اسمش را الهام بگذارید. ولی دفعات زیادی پیش می‌آید که این الهام آنها را وامی‌گذارد. گویی هیچ اتفاقی نمی‌افتد و بازیگر قادر به انجام کاری خلاق نیست.

توجه بیشتر من به این معضل باعث شد که در جستجوی راه‌حل و پاسخی مناسب برای آن باشم. تجربیات شخصی‌ام به عنوان تماشاگر و بازیگری آماتور، همراه با رشد سریع تئاتر مدرن در آمریکا بود. در دهه بیست چند مؤسسه مهم نمایشی تأسیس شد. The provinctor players که آثار یوجین اونیل را اجرا



می‌کرد، و تئاتر گیلد که سعی داشت سطح نمایش آمریکایی را تا حد اعلای نوع اروپایی‌اش بالا ببرد. من مباحث زیادی را که مربوط به نهضت‌ها و سبک‌های مدرن بود مطالعه می‌کردم. از خلال کتاب‌هایی که درباره تئاتر نوشته می‌شد، شاهد گشوده شدن دنیایی جدید به روی خود بودم.

اولین کتابی که خواندم «تئاتر امروز» نوشته هیرام مادرول<sup>۱</sup> بود. (۱۹۱۴) این کتاب شرح مختصری بود از وقایعی که در دنیای نمایش روی داده بود. به ویژه به اروپا توجه داشت که بستر پیشرفت‌های اولیه بود. در بخش نمایش قرن بیستم به دو فرد شاخص و مبدع اشاره می‌کرد که اولی طراح صحنه و دومی کارگردان به حساب می‌آمد. نویسنده، شخصیت‌هایی افسانه‌ای از این دو ساخته بود. ادوارد گوردون کریگ<sup>۲</sup> طراح صحنه انقلابی انگلیسی که تحولی در امر صحنه‌پردازی قرن بیستم به وجود آورد و آدولف آپیا<sup>۳</sup> کارگردانی که مفهومی جدید از به کارگیری نور را در تئاتر مطرح کرد. به این دو ماکس راینهارد<sup>۴</sup> را نیز بیفزایید؛ کسی که می‌توانست از یک رقص لال‌بازی تانمایشی عظیم رارهبری کند.

کتاب‌های دیگری که از فرط مطالعه بلعیدم، عبارت بودند از: «ذائقه جدید در نمایش و هنر» و «تئاتر راینهارد» نوشته هانتلی کارتر و مجموعه کارهای شلدون چنی<sup>۵</sup>. در رأس آنها کتاب دیگری بود به نام «نمایش قاره‌ای» که شرح حال سفر و تحقیق دو پژوهشگر آمریکایی در اروپا بود. از آنجا که دوست نداشتم منابع دست دوم را بخوانم، این کتاب‌ها مرا به منابع اصلی می‌رساندند. نوشته‌های کریگ درباره طراحی صحنه تأثیرات زیادی بر من گذاشت. بدون اغراق بگویم، قوی‌ترین محرک فکری برای وقف زندگی‌ام در تئاتر بود. در کار کریگ ابهام خاصی وجود داشت. طراحی‌هایش در تئاتر در خدمت فضای عاطفی نمایش بود و می‌خواست زندگی را از طریق اشکال انتزاعی بیان کند. خیلی‌ها معتقدند او نظریه‌پردازی ذهن‌گرا بود که نتوانست ایده‌هایش را در تئاتر

1. Hiram Motherwell

2. Edward Gordon Craig

3. Adolphe Appia

4. Max Reinhardt

5. Cheldon Cheney

به مرحله اجرا درآورد. او پسر الن تری<sup>۱</sup> هنرپیشه زن انگلیسی بود و از خانواده‌ای تئاتری به حساب می‌آمد. با این وجود همیشه در حاشیه دنیای نمایش حرفه‌ای قرار داشت. اندیشه‌های بعید و مبتکرانه‌ای داشت که اجرایش در تئاتر غیرممکن به نظر می‌رسید. بد نیست به نظر لی سیمونسون، طراح هنری، درباره کریگ اشاره‌ای داشته باشیم. او تمام طرح‌های کریگ را مورد تحلیل و ارزیابی قرار داده و به این نتیجه رسیده است که همه آنها دور از واقع و غیرقابل اجرا بر صحنه هستند. کریگ خودش همیشه اذعان داشت که طرح‌هایش تخیلی هستند و بنیاد نظری<sup>۲</sup> دارند. در عرصه هنر نمایش، آدم‌های زیادی بودند که ایده‌های زیبایی‌شناسانه بزرگی ارائه می‌دادند، ولی تنها اندکی از آنها می‌دانستند این ایده‌ها تا چه حد قابل تحقق است. اهداف عظیمی در آموزه‌های کریگ نهفته بود. او در طرح‌هایش و نیز بیانیه‌ای که درباره تئاتر نوشت، نشان داد که اندیشه‌ها و نیات درونی می‌توانند در هیئت اشکال و قالب‌های بیرونی تجسم یابند. به عقیده او همه عناصر نمایش اعم از نور، طراحی صحنه و بازیگری می‌بایست در خدمت هدف والاتری که خود تئاتر است، به کار گرفته شوند. از نظر کریگ «طراحی صحنه» فقط نمی‌بایست بیانگر دوره‌ای باشد که نمایش در آن می‌گذرد و یا عامل پرکننده پس زمینه محسوب شود. او «طراحی صحنه» را همان «طراحی نمایش» می‌دانست. یعنی همه آن چیزی که در اختیار بازیگر است تا به عمل صحنه‌ای دست یازد. وظیفه طراحی صحنه این بود که شرایط اعمال نمایشی را مهیا کند و محرکی باشد تا شخصیت‌ها رفتاری منطقی از خود بروز دهند.

آموزه دیگر او درباره بازیگری با سوء تفاهماتی روبه‌رو شد که هنوز به جای خود باقی است. در سال ۱۹۰۷، کریگ مقاله‌ای نوشت تحت عنوان «بازیگر و عروسک بزرگ خیمه‌شب‌بازی». در آن مقاله او پیشنهاد کرد که بازیگر می‌بایست قابلیت‌هایی چون عروسکان خیمه‌شب‌بازی پیدا کند. این نظر مانند توهینی به هنر بازیگری و تنزل مقام آن تلقی شد. من حتی در قرائت اخیری که از

این مقاله داشتم نیز چنین برداشتی نکردم. عروسک خیمه‌شب‌بازی قرار نیست جایگزین بازیگر شود بلکه این بازیگر است که باید قابلیت‌های او را کسب کند. به بیان دیگر، بازیگری می‌بایست به هنر و فن تبدیل شود. به گمان من حق با کریگ بوده است.

در همین نمونه‌هایی که از اجرای بازیگران بزرگ در آپراها ذکر کردم، مسئله اصلی کنترل و نظارت بازیگر بر اعمال خویش بود. پیشنهاد کریگ برای تقویت انضباط، مهارت و اجرای عالی، بالاترین تأثیر را بر تحقیقات شخصی من گذاشت. همیشه به هنرهای دیگر علاقه داشتم ولی مقالات کریگ باعث شد توجه‌ام به آثار نقاشانی چون جیوتو، گویا و کارپاچو جلب شود. همه آنها به نوعی با تئاتر ارتباط داشتند. همچنین آثارش مرا متوجه اهمیت تاریخ نمایش به عنوان تجربه‌ای زنده کرد. او گزینه‌ای از رویدادهای نمایشی را جمع‌آوری کرده بود، چیزی شبیه یک یادشمار تاریخی. اهمیت این یادشمار از آن رو بود که هرکدام از آن وقایع حکم بازسازی گذشته را داشتند. وقتی اولین بار مکتوبات او را می‌خواندم، آماتوری جوان بیش نبودم. ولی پس از آن تصمیم گرفتم چیزی جدید در زندگی‌ام ارائه دهم. کارهای کریگ باعث شد انگیزه‌ای برای حرفه‌ای شدن در دنیای نمایش پیدا کنم و چشمانم به روی امکانات جدیدی که در این هنر وجود داشت، گشوده شود.

هنوز مطمئن نبودم که بشود راه‌حلی اساسی برای مشکلات بازیگر پیدا کرد. حتی تا امروز نیز کاری جدی درباره تاریخ هنر بازیگری نشده است. سعی کردم بگردم و چیزهایی که به درد کارم می‌خورد، پیدا کنم. مطالعاتم را با خواندن سرگذشت بازیگران شروع کردم. هنرپیشه‌های قدیمی، بیشتر نمایش‌هایی را که در آن بازی کرده بودند توصیف می‌کردند و کمی هم به اجرای خود در آنها می‌پرداختند. چیزی که بیشتر به کارم می‌آمد، نقدهای درام‌شناسان بزرگ گذشته بود، آدم‌هایی چون لی هانت، ویلیام هزلیت، هنری مورلی و جرج برنارد شاو. در کنارش می‌توانستم سراغ بازیگرهای بزرگی مثل ادموند کین، راشل، توماس سالوینی و خانم سیدونز بروم. در حین کاوش و بررسی درباره مقوله بازیگری

در قرن نوزدهم متوجه شدم که یکی از پرسش‌های محوری این بوده است:

«آیا بازیگر باید احساسی را که نمایش می‌دهد، خود نیز تجربه کند. یا

صرف نمایش احساس کافی است؟»

در همین رابطه، به مقاله‌ای برخورددم که شیوه دو بازیگر انگلیسی (هنری ابروینگ) و فرانسوی (کوکلین) را تحلیل می‌کرد. اولی به «اصالت تجربه» باور داشت و دومی «نمایش احساس» را مقدم می‌دانست. در ادامه، کتابی از ویلیام آرچر خواندم به نام «نقاب‌ها یا چهره‌ها» که در آن بازیگران نظر خودشان را نسبت به این موضوع بیان کرده بودند.

به همین مسئله به هنگام تحقیق در نمایش قرن هیجدهم نیز برخورددم. آنجا دو هنرپیشه زن فرانسوی بودند که یکی معروف به پیروی از تجربه کردن احساسات بود (دومنزیل) و دیگری موضعی ضد تجربی داشت (کلرون هنرپیشه مورد علاقه وُلتر). کلرون معتقد بود به خاطر چند لحظه الهام دومنزیل، بقیه اجرا محکوم به سقوط است. او می‌گفت بازیگر نباید تحت تأثیر عواطف و احساسات قرار بگیرد، در عوض می‌بایست به تکنیک‌های بیرونی متوسل شود که قابل اطمینان‌تر هستند.

در ادامه تحقیقات، دریافتم که این بحث بین دو شیوه بازیگری، یکی متکی بر حقیقت تجربه و بیان و دیگری مبتنی بر اجرای قراردادی و بیرونی، در زمان شکسپیر نیز وجود داشته است. نمونه‌های آن را در بسیاری از آثار او می‌توان یافت. به ویژه در هملت به هنگام اندرزهایش به بازیگران:

«آن کلام را همان گونه که برایتان خواندم، آرام و زمزمه‌وار ادا کنید. اگر صدایتان مانند دیگر بازیگران ما بیش از حد بلند باشد، گمان می‌برم جارچی سخن مرا در شهر فریاد می‌کشد... روحم جریحه‌دار می‌شود وقتی صدای گوش‌خراش مردی بد هیبت را می‌شنوم که مویی مصنوعی بر سر نهاده و نعره‌های مهیبش خلایق را می‌آزارد. نمایش پرهیاهوی او در نظر اوباش جلوه می‌کند و نه از هنر و زیبایی عاریست. تازیانه باد بر بازیگری که می‌خواهد خباثت هرودوس و ترماگانت را دو برابر جلوه دهد.

از این گونه بازی اجتناب ورزید... بازیگرانی شهره را دیده‌ام که کلامشان نه به مسیحی می‌مانست نه به کافر و نه به هیچ ابوالبشری. حرکاتی خشک و بی‌روح داشتند که انگار مقلد ناشی طبیعت آنها را بر ساخته، لیک به خوبی از عهده کار بر نیامده، چه تقلید زشت و موهنی از طبیعت و رفتار بشری.»  
(پرده سوم - صحنه دوم)

باید توجه داشت اگر چه شکسپیر از بیان حقیقی عواطف و احساسات صحبت می‌کند. ولی از این نکته نیز آگاه است که بسیاری از بازیگران به عقاید او وقعی نمی‌نهند و کارشان مورد توجه عوام نیز قرار می‌گیرد. جای دیگر هملت صریح تر عقیده‌اش را بیان می‌کند. او بازیگر را تشویق می‌کند مهارتش را نمایش دهد. ولی به محض آنکه هنرپیشه شروع به حرف زدن می‌کند، با کلامی آمیخته از حس و عاطفه رشته سخن را از او می‌رباید.

«آیا عجیب نیست بازیگری که تنها نقش خیالی بازی می‌کند.

روحش را در رؤیایی شورانگیز به پندار خویش بسپارد،

رنگ از رخسارش براند،

اشک در چشمانش جاری کند.

لرزه بر صدا افکند،

تمام وجودش بر آشوبد،

و همه هستی‌اش به این آشوب بگردد.

و این همه برای چه؟ برای هیچ، هکوبا!'<sup>۱</sup>

(پرده دوم - صحنه دوم)

هملت به وضوح تحت تأثیر شور بازیگری است. این کلام تصویر کاملی از الهام به دست می‌دهد. الهامی که توأمان بر بازیگر و بیننده تأثیر می‌گذارد. مولیر نیز در نمایشنامه‌اش "Impromptu At Versailles" همین بحث را پیش کشیده است. او شیوه‌های مختلف بازیگری را مقابل هم گذاشته، نقاط قوت و ضعف

۱. هکوبا، بانوی زنده‌پوشی است که بازیگران در نمایش هملت شرح مصائب او را بازگو می‌کنند و متأثر می‌شوند - م.

آنها را بررسی کرده است. در اجراهای امروزی آثار مولیر، معمولاً خواست اصلی او مدّ نظر قرار نمی‌گیرد. بسیاری از بازیگران فرانسوی معاصر به گونه‌ای شخصیت‌هایش را بازی می‌کنند که موافق نظر مخالفان اوست. به همین دلیل حرکت موجود در طنزهایش زایل می‌شود. ظهور فردی به نام دیوید گریک<sup>۱</sup> در سال ۱۷۴۱ بر صحنه نمایش انگلستان به فهم جدیدی از مقوله بازیگری در اروپا انجامید. او نخستین بازیگر برجسته طبیعی‌گرا<sup>۲</sup> بود که از بازی حسّی و عاطفی سرسختانه دفاع می‌کرد. رساله لونیجی ریکوبونی<sup>۳</sup> در ردّ نظر مخالفان بازی حسّی نیز ابتدا در سال ۱۷۲۸ در ایتالیا منتشر شد و ترجمه انگلیسی آن دوازده سال بعد درآمد. ردّپایی از بنیادهای فکری گریک را در این کتاب می‌توان یافت. چند سال بعد (۱۷۴۷)، کتاب مهمی درباره بازیگری به نام «کم‌دین» از روزنامه‌نویس فرانسوی رامون سنت آلبین منتشر شد. بحث کتاب درباره مشخصه‌هایی بود که یک بازیگر بزرگ از آن برخوردار است. مواردی چون قدرت درک (قوة تشخیص و داوری)، حساسیت (تمایل به تأثیرپذیری از عواطف)، هیجان (قدرت، روحیه و نشاط) و حالتی متمایز (افزون بر حالت طبیعی اشخاص). این اثر مورد اقتباس جان میل واقع شد تا در کتابی به نام «بازیگر» (۱۷۵۰) عقایدش را درباره شیوه بازیگری گریک ابراز کند. در کتاب هیل فصلی وجود داشت به نام: «اندیشه‌هایی بی طرفانه درباره حسن و قبح اجرا، شخصیت و منش آقای گریک». با ترجمه این کتاب، به زبان فرانسه، شهرت گریک تمام اروپای قرن هیجدهم را فراگرفت.

تمام بحث‌های فوق درباره مسائل مربوط به بازیگری در این قرن به گونه‌ای در مقاله مهم دنیس دیدرو<sup>۴</sup> به نام «تناقص بازیگری» بازتاب یافت. او می‌گفت: «بازیگر اگر جانب بیننده را بگیرد خودش رشدی نخواهد کرد». با این وجود در مقاله‌اش بیشتر جانب بازی بیرونی را گرفته است تا کنش عاطفی را. اولین بار که آن را خواندم چندان مرا نگرفت. ایده جالبی را مطرح می‌کرد ولی نتیجه‌گیری‌اش

1. David Garick

2. Naturalistic

3. Luigi Riccoboni

4. Denis Diderot

صحیح به نظر نمی‌رسید. من خودم تأثیر بازی عاطفی و حسی را در اجراهای بن آمی، گراسو و دیگران دیده بودم. چیزی که باعث شد نظرم را تعدیل کنم، خواندن مقاله‌ای از استانیسلافسکی در کتاب شرح حالش، «زندگی من در هنر» بود. او چطور می‌توانست نظری را ابراز کند که کاملاً مغایر آموزه‌های تئوری و عملی خودش بود؟

بار دیگر سراغ دیدرو رفتیم. فیلسوف فرانسوی گفت اگر احساس یا عاطفه اولین شرط بازیگری است، چرا کسانی که از این موهبت عالی برخوردارند اغلب از بازآفرینی آن ناتوان‌اند؟ چرا آنهایی که کمتر حساس هستند بازیگران خوبی می‌شوند؟ او اضافه می‌کرد: کلرون وقتی تازه هنرپیشه شده بود، حرکاتی بی‌روح و مکانیکی داشت ولی بعدها که پخته‌تر شد بازی‌های بهتری ارائه می‌داد، آیا دلیلش این بود که با بالا رفتن سن، احساسات و عواطف در او شدت بیشتری می‌گرفتند، یا آنکه برعکس عملکرد حس و عاطفه در او کاهش یافته بود؟ بعدها فهمیدم یکی از دلایل توجه استانیسلافسکی به مقاله دیدرو به خاطر تأکیدی بود که او بر وجود یک روش خاص برای رسیدن به خلاقیت داشت. عجیب است که دیدرو در مقالات و اظهارنظرهای اولیه‌اش از لزوم «الهام» در بازیگری سخن گفته بود. در نوشته‌ای قبل از مقاله «تناقض بازیگری» می‌گوید:

«اگر روی صحنه احساس نکنید که تنها هستید... نتیجه ناامیدکننده خواهد بود. بازیگری که فقط اهل منطق و حسابگری است، خشک جلوه می‌کند. آن یکی که فقط هیجان و احساس دارد، لوس و بی‌معنی است. تعالی انسان همانا در تعادلی است که بین شور و عقل ایجاد می‌کند، چه در روی صحنه و چه در زندگی واقعی. آن کس که بیش از حد از احساسش مایه می‌گذارد، موجب تمسخر است تا همدردی.»

مقاله «تناقض بازیگری» با طرح این مشکل آغاز می‌شود. اگر بازیگر احساسی واقعی و زنده را در اجرای اول تجربه کند، این احساس در اجراهای بعدی برایش بیات می‌شود. این یک فرض نظری نیست بلکه مشکلی است واقعی که همه بازیگرها با آن درگیر بوده و هستند. بعد مثالی عینی از شیوه کار

بازیگران حسی می‌زند:

«بازی نامتعادل هنرپیشه‌هایی که حسی کار می‌کنند... تناوبی است بین ضعف و قدرت، هیجان و خونسردی، روشنی و تیره‌گی. آنها فردا فاقد گوهر امروزشان هستند.»

دیدرو خاطر نشان می‌کرد که دو منزیل اغلب به صحنه می‌رفت، بی‌آنکه بداند چه کاری باید انجام دهد و یا چه چیزی باید بگوید. فقط به این امید که شاید به لحظه اوج الهام و شور برسد. پرسش دیگر او این بود که: آیا خنده و گریه بازیگر ارادی است؟ اگر پاسخ خیر باشد، هنرپیشه باید راهی دیگر را جستجو کند. راهی کاملاً برونی یا مکانیکی که به همان نتیجه برسد. ولی اگر جواب آری باشد، تناقض مسئله روشن می‌شود.

احساس، تنها ناشی از فوران لحظه‌ای نیست بلکه به عواملی قابل کنترل نیز بستگی دارد. نتیجه‌گیری دیدرو این بود که عوامل فوق صرفاً بیرونی هستند. ولی آنچه باعث شد به این نتیجه برسد، عدم وجود روش جدیدی شبیه «متداکتینگ» در زمان خودش بود. او فرض را بر این گذاشته بود که آفرینش عواطف واقعی بر روی صحنه غیرممکن است. به صحنه‌هایی اشاره می‌کرد که بازیگر در حین اجرای یک تجربه واقعی عاطفی، به محض مواجه شدن با عاملی ثانوی که در نمایش نبود، خود را می‌باخت. او می‌پرسد: «اگر بازیگر حقیقتاً حس می‌کند، پس چرا ادامه نمی‌دهد؟»

ویلیام آرچر یک قرن بعد به این سؤال پاسخ داد. به عقیده او علائم گسیختگی و انقطاع در جریان تمرکز مؤید نکته‌ای مخالف نظر دیدروست. این فرضی معقول است که وقتی فرد تمام نیرو و قابلیت‌هایش را معطوف به جریان حسی و عاطفی می‌کند، عناصر دیگر را از یاد می‌برد. برعکس، وقتی توجه‌اش به اعمال جزئی و مکانیکی روزمره جلب می‌شود، واکنش‌های عاطفی نمی‌توانند مانع آگاهی او از پیرامونش شوند.

در خلال بحران‌های شدید، شخص به جزئیات کوچکی توجه می‌کند که می‌توانند به بحران مزبور مربوط باشند یا نباشند. بنابراین، مشکل واقعی بازیگر



این است که چگونه در هر اجرا همان سلوک و تجربه قابل باور را بیافریند؛ و در عین حال به آنچه استانیسلافسکی «توهم بار اول» می‌گفت، وفادار بماند. دیدرو از این نکته آگاه بود که کسی که طبیعت بر پیشانی‌اش مهر بازیگری زده به درجات بالا نمی‌رسد؛ مگر آنکه بر طغیان عواطفش فایق آید. او باید سری آرام و قلبی مطیع داشته باشد. این تعریف بسیار نزدیک به تلقی فرانسوا جوزف تالما از هنر بازیگر بود: «قلبی گرم و ذهنی آرام». گزاره‌ای که بسیاری آن را به عنوان دستورالعمل صحیح برای شناخت استعداد بازیگر پذیرفته بودند. اما مشکل اصلی همچنان به جای خود باقی بود: چگونه می‌شد قلب را تحریک کرد تا گرم شود؟ شکسپیر به مسئله فوق در چالش با بازیگرانش اشاره کرده بود.

وردزورث<sup>۱</sup> در مقاله «درباره صدای حقیقی احساس» به شاعران چنین توصیه‌ای می‌کرد: «احساس در آرامش و فراغت خاطر است که احضار می‌شود.» به نظر می‌رسید تنها حوزه‌ای که بازیگر قادر به مهار تکنیکی آن نیست، حوزه عواطف و احساسات باشد، در حالی که می‌تواند بر دیگر ابزارهای بیانی چون بدن، صدا و حافظه نظارتی آگاهانه اعمال کند. (استانیسلافسکی نخستین کسی بود که متوجه این مسئله شد) مقاله دیدرو علی‌رغم ضعفی که در نتیجه‌گیری داشت، به خاطر تصویری که از مهم‌ترین مشکل بازیگر ارائه می‌داد، از اهمیت بالایی برخوردار بود. من مایل‌م این طور فکر کنم که او خودش جواب را می‌دانست ولی به دلایلی نمی‌خواست نظر نهایی‌اش را چاپ کند (مدارکی در این زمینه در کتابخانه‌های روسیه به دست آمد که در سال ۱۸۳۲ منتشر شده است) شیوه‌ای که دیدرو اختیار کرده تا از پاسخ نهایی طفره برود، این گمان را در من تقویت کرده که خودش اعتقادی به این تناقض منطقی یا در اصل بی‌منطق و سست نداشته است.

مسئله‌ای که دیدرو با آن روبه‌رو شد، مسئله‌ای است که همه اهل نمایش از آن آگاه بوده‌اند. من تجربیاتی را که به رشد آگاهی‌ام انجامید برایتان شرح دادم.

ولی با وجود آن همه تحقیق و تفحص و دیدن کار بازیگران بزرگ و حتی مطالعه آثار رفتارشناسان<sup>۱</sup> و روان‌شناسانی چون زیگموند فروید، به راه‌حلی برای آن دست نیافتیم.

در این گیرودار، گام بعدی‌ام مواجه شدن با تئاتر هنر مسکو در خلال سال‌های ۲۴-۱۹۲۳ بود. آن زمان که این گروه وارد نیویورک شد، تئاتر آمریکا مشتریان پروپاقرصی داشت. روس‌ها از نظر چالاکی و حرکات فیزیکی نمی‌توانستند با بازیگران نمایش‌هایی که طراحان صحنه‌ای چون رابرت ادmond جونز، نورمن بل‌گه‌دس، لی سیمونسون و دیگران به صحنه می‌بردند، برابری کنند. لباس‌های بازیگران تئاتر هنر مسکو بسیار ساده بود و لوازم صحنه ناچیزی داشتند. گریم‌هایشان در زیر نورپردازی شدید ما اغراق شده جلوه می‌کرد. شمار زیادی از تماشاگران از موارد فوق احساس نارضایتی می‌کردند. استانیسلافسکی خودش در نامه‌هایی که آن زمان می‌نوشت از امکانات پیشرفته صحنه‌ای و نورپردازی‌های جالب سالن‌های آمریکا تعریف کرده است. او نمایش‌های پرزرق و برق دیوید بلاسکو را با اجراهای «تئاتر مالی» یکی از گروه‌های بومی نمایش در روسیه مقایسه می‌کرد. از دیدن بازی‌های دیوید وارفیلد، جان باریمور و لورت تیلور نیز حیرت‌زده شده بود. او نوشت که هیچ‌کس را در روسیه ندیده است که قابل مقایسه با جوزف شیلد کراوت<sup>۲</sup> بازیگر جوان نمایش «پیرگینت»<sup>۳</sup> باشد. اجرای موفق گروهش در نیویورک او را شگفت‌زده کرده بود و دلیل این موفقیت را صرفاً بازیگری خوب اعضای گروه می‌دانست. در حالی که نمایش‌های آمریکایی معمولاً حول یک ستاره شکل می‌گرفتند. اجرای روس‌ها حداقل چهار، پنج بازیگر قدرتمند را به همراه داشت. چیزی که مرا مجذوب کرده بود، اجرای بازیگران برجسته گروه نبود. چون قبلاً تجربه دیدن بازی‌های نوابغی چون دوزه، بن‌آمی و چالیاپیان را داشتم. نکته جالب، تعادلی بود که در بازی‌ها وجود داشت. بازیگران بدون توجه به ابعاد و اندازه‌های نقش

1. Behaviorists

2. Joseph Schild Kraut

3. Peer Gynt

حضور قابل قبول و واقعی بر صحنه داشتند. ماریا اوسپنسکایا<sup>۱</sup> در «باغ آلبالو» و لئوبولگاکف<sup>۲</sup> در نمایش «در اعماق» حتی در کوتاه‌ترین نقش‌ها بسیار حقیقی و با احساس ظاهر می‌شدند. حضور طبیعی و جوهر زنده تک‌تک بازیگران این گروه باعث شد تا اجرای آنها در یادها باقی بماند.

بدیهی بود که آنها به نکته یا رمزی واقف بودند که هنوز نمایش آمریکایی به آن دست نیافته بود. من می‌دانستم که فقط شاهد اجرای چند بازی ذخیره‌کننده نبوده‌ام، بلکه روش یا راهکاری را بر صحنه دیده‌ام که شاید می‌توانست پاسخ سؤالاتم درباره مشکلات بازیگر باشد.

بگذارید تأثیراتی را که از این اجراها گرفتم به شکل دقیق‌تری برایتان بازگو کنم. اولین اجرایی که از آنها دیدم نمایش «تزار فتودور ایوانویچ» بود. حضور باشکوه استانیسلافسکی در نقش شاهزاده ایوان شويسکی را به یاد دارم. او زرهی بر تن داشت و شمشیری دو دم بر آن آویخته بود، حرکات بدنی اجرا چندان برایم خوشایند نبود. جزئیات صحنه‌آرایی و لباس‌ها با واقعیت تاریخی نمایش همخوانی داشت و کمتر از نشانه‌های موجز تئاتری استفاده شده بود. با آنچه از ایده‌های مدرن کریگ درباره طراحی صحنه آموخته بودم، دنبال عنصر بصری متفاوتی در صحنه بودم که مرا بر سر شوق آورد. وقتی از سالن بیرون آمدم تنها چیزی که در ذهنم باقی مانده بود، تصویر استانیسلافسکی در مرکز صحنه بود. در اجراهای بعدی خلاقیت بازیگران گروه بیشتر برایم آشکار شد. آنها با دستی پر به میدان آمده بودند. تمام نمایش‌های چخوف را آماده اجرا داشتند (به جز مرغ دریایی که به دلایلی در تمرینات کنار گذاشته شد). اجراهای تئاتر هنر مسکو از آثار چخوف تجسم کامل بیان نمایشی در صحنه بود. نمی‌خواهم بگویم نقصی نداشتند. با تفسیرشان از متن چخوف نیز صد در صد موافق نبودم. ولی مانده بودم که چطور بازیگران آنها لحظه به لحظه از زندگی نقش را با تمام جزئیات روی صحنه ایفا می‌کنند. هنرپیشه‌های خودمان از نظر

استعداد چیزی از آنها کم نداشتند ولی روی صحنه بی‌انگیزه جلوه می‌کردند. نمایش‌های چخوف سال‌ها بود که توسط این گروه اجرا می‌شد. بازیگران در هر اجرا به قدری زنده و بانشاط عمل می‌کردند، که انگار همین امروز نمایش را دست گرفته‌اند. صحنه‌ها مملو از تجارب واقعی آنها بود. اثری از ملال و احساسات‌گرایی در اجراها ندیدم. دلیلی برای اینکه کارگردان روس آثار چخوف را به تراژدی تبدیل کند، وجود نداشت.<sup>۱</sup> هنوز آن صحنه از «دایی وانیا» را به یاد دارم که استانیسلافسکی در نقش دکتر وسط صحنه ایستاده بود و با آن چشم‌های خمارش طوری می‌رقصید که پاهایش تکان نخورند. در «باغ آلبالو» لئونیدوف در نقش لوپاخین که دُمی به خمره زده بود تا نشان دهد آدم دیگری است وارد صحنه شد، عامیانه و خشن، ولی بازی‌اش با حسّ پوزش و شرم آمیخته شد. وقتی الگا کنیپر<sup>۲</sup>، زن چخوف که نقش مادام رانفسکایا را بازی می‌کرد، خبر مربوط به فروش باغ را شنید. هیچ واکنش بیرونی نشان نداد که دال بر تأسف او باشد، ولی ریتم درونی بازی‌اش حاکی از ضربه‌ای بود که خورده است. اجرای نمایش گورکی «در اعماق» جنبه نمایشی بیشتری داشت. شخصیت‌ها در بند فضای تراژیک اثر نبودند. یادم است آلیوشکا در صحنه‌ای وارد اتاق شد و با آن لباس رنگارنگ چنان رقصی کرد که انگار در نمایشی موزیکال بازی می‌کند. جایی دیگر بارون با قیافه‌ای ژولیده و ریشی نتراشیده وارد صحنه شد. لباسش سرِ لنگه دستکشی بود که در دست داشت ولی در مقابل سعی می‌کرد تا آنجا که ممکن است اقامنشی‌اش را حفظ کند و لفظ قلم حرف بزند. استانیسلافسکی خودش نقش ساتین را بازی می‌کرد. وسط صحنه به میزی تکیه داده بود و محکم و حساب شده از عقاید سیاسی‌اش دفاع می‌کرد. خدا می‌داند حرف دلش بود یا نه.

۱. آنها که می‌گویند استانیسلافسکی، طنز چخوف را زائل می‌کرد. اجراهای او را در آمریکا ندیده‌اند. شاید هم تحت تأثیر نقل قولی از چخوف بوده‌اند که به خاطر حساسیت و دقت توجه زیادش نگران بود مبدا تماشاگران نمایشنامه‌هایش را به درستی درک نکنند.

باید نکته‌ای را درباره بازی استانیسلافسکی خاطر نشان کنم. بعضی از منتقدین نظریه‌های خردمندان‌ای ارائه داده‌اند که علت پژوهش‌ها و تحقیقات او در زمینه بازیگری این بود که خودش هنرپیشه قابل‌ی نبود. اغلب او را با کاچالف<sup>۱</sup> یکی دیگر از اعضای گروه مقایسه می‌کردند که همیشه می‌خواست حالتی طبیعی و رمانتیک در صحنه داشته باشد. خوشبختانه من اجرای مشترک آنها را از دو نقش بر صحنه دیدم. یکی گایف در «باغ آلبالو» و دیگر کلنل در «سه خواهر». در هر دو اجرا، کاچالف بیشتر بازیگر بود تا شخصیت<sup>۲</sup> در حالی که استانیسلافسکی سعی می‌کرد خودش را در شخصیت محو کند. شاید به همین دلیل بود که کاچالف همواره یک ستاره باقی ماند و نتوانست هنرش را ارتقای بیشتری بدهد.

ما با دیدن اجراهای تئاتر هنر مسکو متوجه شدیم که برای بزرگ بودن لازم نیست حتماً استعدادی شگرف داشت؛ بلکه باید خود را باور کرد و به حقیقت نقش و واقعیت صحنه‌ای نزدیک شد. این تجربه نه تنها به ادامه کار من کمک کرد بلکه باعث حرکتی مترقی در نمایش آمریکا شد که نمونه‌اش تشکیل گروه‌هایی مثل «تئاتر گروپ»، «تئاتر گیلد» و نظایر آن بود.

در سال ۱۹۲۴، بعد از آنکه روس‌ها رفتند و تأثیر خودشان را گذاشتند، بالاخره تصمیم گرفتم یک بازیگر حرفه‌ای بشوم. به قدر کافی نادان بودم که فوری اسم خودم را در یک مدرسه نمایشی بنویسم. آنجا به ما صدا، حرکت و دیگر مسائلی را که مربوط به آموزش بازیگری می‌شد، یاد می‌دادند. در پایان دوره احساس کردم به چیزی بیشتر از اینها احتیاج دارم، ولی نمی‌دانستم کجا باید جستجویش کرد. یکی از همکلاسی‌هایی که اسمش یادم نیست به من گفت مدرسه دیگری هست که شاید به درد من بخورد. گویا دو تا از بازیگرهای تئاتر هنر مسکو به نام ماریا اسپنسکایا و ریچارد بوسلاوسکی تصمیم گرفته بودند در آمریکا بمانند و مدرسه‌ای به نام «کارگاه نمایش» تأسیس کنند. هدفشان

## تحقیق و اکتشاف □ ۵۳

تشکیل گروهی نمایشی در آمریکا بود که با تکنیک‌های مأخوذ از تئاتر هنر رشد یافته باشد.

اما قبل از آنکه وارد بحث کارگاه نمایش شویم. باید از کار استانیسلافسکی آگاه شویم و ببینیم او چگونه با مشکل اصلی بازیگر روبه‌رو شد.

## استانیسلافسکی و کاوش دربارهٔ سیستم او

آموزه‌های استانیسلافسکی و پیروانش نه تنها زندگی من را تغییر داد، بلکه دنیای نمایش قرن بیستم را دچار تحوّل کرد. به همان صورت که اینشتین و فروید با کشفیات خود درک ما را از فیزیک جدید و رفتار بشر تغییر دادند. دانش معاصر ما از هنر بازیگری مرهون صد سال تحقیقات این مرد رونس است. شهرت او در تئاتر کمتر از شکسپیر نیست. هنوز نام و نوشته‌هایش در بطن مناقشات مربوط به مشکلات پرورش هنرپیشه به جای مانده است. متون آموزشی او حکم کتاب مقدّس را در این رشته پیدا کرده و به انحای مختلف بازگو می‌شوند.

بر خلاف دیدرو، او تنها یک نظریه پرداز نبود. تمام ایده‌ها و اندیشه‌هایش ناشی از تجربهٔ عملی و کار صحنه‌ای‌اش در تئاتر بود. مشکلاتی که با آن روبه‌رو شد از نقش‌آفرینی‌های خود و بازیگران گروهش سرچشمه می‌گرفت. برای او را بشناسیم و پاسخ‌های خلاقانه‌اش به معضلات بازیگری را دریابیم، نخست باید نگاهی دقیق به تجربه‌های شخصی و سیر تحولات حرفه‌ای‌اش در تئاتر بیفکنیم. از همان نخستین بازی‌هایش در صحنه، او به مشکل «الهام» پی برده بود. همان معضلی که من به هنگام اجرای بازیگران بزرگ دریافته بودم. در کتاب شرح حال خود، «زندگی من در هنر» می‌نویسد که چگونه وقتی چهارده سالش بود در تئاتری کوچک و خانوادگی که پدرش درست کرده بود، بر روی صحنه رفت. به

یاد می‌آورد که وقتی منتظر بود تا نقشش را بازی کند، چه حالی داشت. به هنگام اجرا ناگهان قلبش به طپش افتاد، چیزی از درونش جوشید و تمام بازی‌اش را تحت الشعاع قرار داد.

در آن لحظه کلمات و ژست‌هایش یک‌باره سرازیر شدند. تنفسش دچار مشکل شد. به سختی توانست جملات نقش را ادا کند. او عصبیت و عدم ترمز را با الهام واقعی اشتباه گرفته بود. فکر می‌کرد تماشاگران تحت تأثیر قدرت اجرای او واقع شده‌اند. وقتی کارش تمام شد، از اینکه بازیگران دیگر سراغش نیامدند، تعجب کرد. با اینکه فکر می‌کرد شاهکار زده‌است، ولی در واقع بازی را باخته بود. آگاهی استانیسلافسکی از اینکه چه بر او گذشته، قابل ملاحظه است. او اشاره می‌کند که فعالیت ذهنی بازیگر نمی‌تواند مبین این نکته باشد که او کارش را درست انجام داده و یا تأثیری مناسب بر تماشاگر گذاشته است. خودآگاهی و توانایی ارائه حقیقت عواطف، نیاز اصلی در فن و هنر بازیگری است. این نیروهای مهارکننده می‌بایست در لحظه خلاقیت به کار افتند. در واقع، لحظه آفرینش و لحظه نظارت می‌بایست بر هم منطبق شوند. رسیدن به این مرحله برای بازیگر بسیار دشوار است.

او در اولین تجربه صحنه‌ای‌اش گرفتار این تله شده بود. مسئله فوق، کشفی بزرگ به حساب می‌آمد. وی اصطلاح کشف را در مورد پژوهش‌هایش به کار می‌برد، چرا که تحلیل‌هایش مبتنی بر عمل و تجربه عینی بود. بر خلاف بسیاری نظرات انتزاعی که پیرامون بازیگری ابراز می‌شد، در کار استانیسلافسکی نظریه و عمل غیرقابل تفکیک بودند. دیوید مگارشاک<sup>۱</sup> که شاید بهترین شرح حال را درباره او نوشته باشد، به این قضیه با دیده شک می‌نگرد که وی این مسائل را از همان اولین اجرا دریافته باشد. به عقیده او این نتیجه‌گیری حاصل تجربیاتی است که استانیسلافسکی در دوره اول بازیگری‌اش در گروه آماتور آلکسیف کسب کرده است.





لی استراسبرگ ( چپ،نشسته) در مراسم فارغ التحصیلی دبیرستان



KONSTANTIN STANISLAVSKY  
CO-FOUNDER AND  
FIRST ARTIST OF  
THE MOSCOW ART THEATRE.

کنستانتین استانیسلافسکی بنیانگذار  
تئاتر هنر مسکو (۱۹۲۳)



VLADIMIR NEMIROVITCH-DANCHENKO  
CO-FOUNDER OF  
THE MOSCOW ART THEATRE  
(FROM A SKETCH BY ALEXANDER KOIRANJY)

ویلادیمیر نمیروویچ دانچنکو همکار  
استانیسلافسکی در دوران تئاتر هنر  
مسکو (۱۹۲۳)



THOMAS MANN, THE FURIOUS ITALIAN CHANGING, ONE OF THE MOST  
SIGNIFICANT REPRESENTATIVES OF THE CHARACTER OF ITALY

توماسو سالوینی تراژدین معروف ایتالیایی و از  
بزرگترین بازیگران نقش اتللو (۱۸۸۷)

Acierno's Grand St. Theatre

395 Grand St., Cor. Chrysler St., New York

STREPITOSO SUCCESSO  
TUTTE LE SERE IL CELEBRE TRAGICO



Comm. Giovanni Grasso

E LA SUA COMPAGNIA

nei piu' GRANDI CAPILAVORI DRAMMATICI

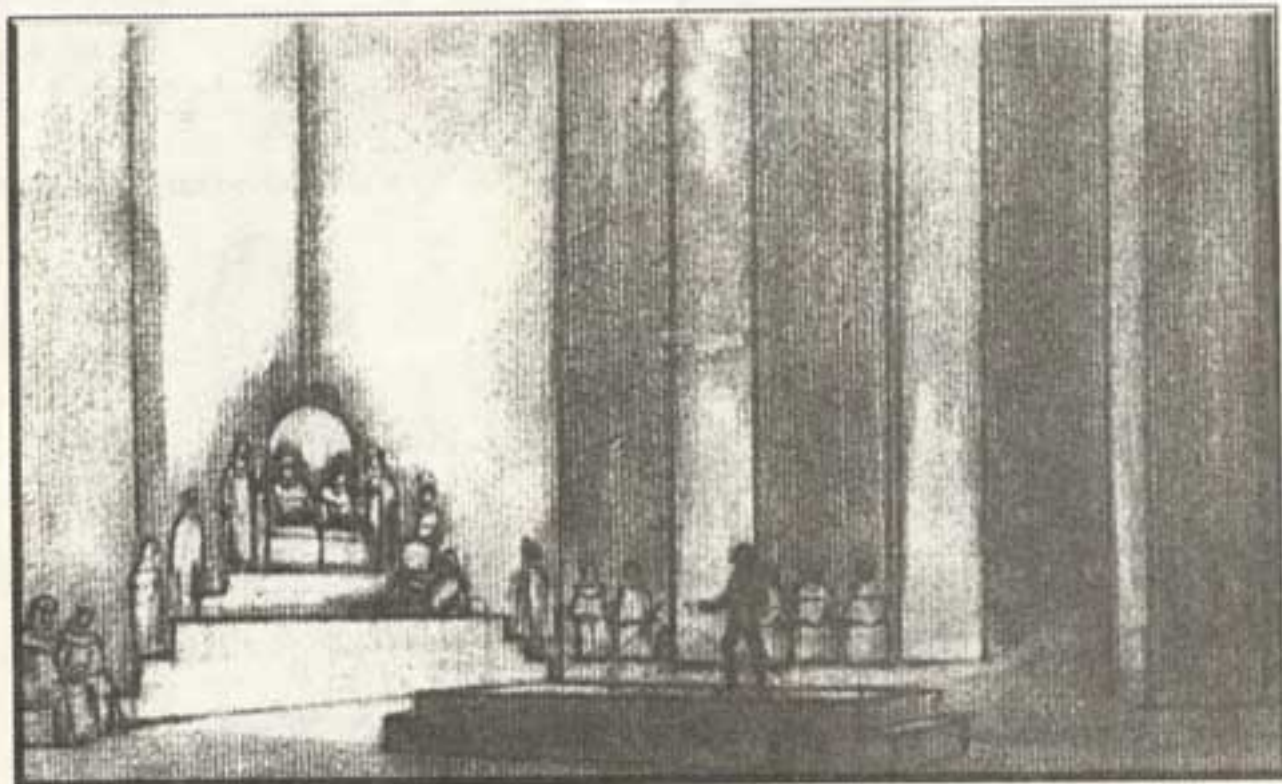
N. B. Per il Programma Giornaliero guardare in seconda pagina

جیوانی گراسو در نمایشی در تماشخانه

کرانداستریت (۱۹۲۸)



طرحواره‌ای از النورا دوزه به نقش ماگدا در نمایشی از هرمان سودرمان (۸۸۵)



طراحی صحنه ادوارد گوردون کریگ برای نمایش «هملت»، اجرای تئاتر هنر مسکو



لی استراسبرگ در سی سالگی (۱۹۳۱)



از راست به چپ، جریل کرافورد، هارولد کلرمن و

لی استراسبرگ بنیان گذاران تئاتر گروپ



مباحثه بعد از تمرین در تئاتر گروپ،  
راست، لی استراسبرگ (۱۹۴۰)



روخوانی نمایش «مرغ دریایی» در تئاتر هنر مسکو، به همراه آنتوان چخوف و استانیسلافسکی

اما آنچه از یادداشت‌های او برمی‌آید، این است که در آن موقعیت خاص اتفاقی برایش افتاده، شرح استانیسلافسکی در کتاب «زندگی من در هنر» حاکی از دانش متأخر او از موضوع است. ولی تجربه آن اجرا، اساس تحقیقات بعدی او را شکل می‌دهد. او در ادامه فعالیت آماتوری‌اش در حوزه بازیگری و کارگردانی، دائماً کار خودش را زیر نظر داشت. زمانی از بازیگرانش خواست که «شخصیت» را روی صحنه زندگی کنند، ولی هنوز نتیجه رضایت‌بخش نبود. خودش در این باره می‌گوید:

«روش زنده کردن نقش مستلزم بداهه‌سازی است. ولی مشکلات فنی رسیدن به نقش، مانع بداهه‌سازی می‌شود.»

این تناقض در بطن نظریه دیدرو نیز وجود داشت. استانیسلافسکی به طور تجربی دریافته بود که مکانیزم یادآوری جملات در حین اجرا، بخشی از انرژی عاطفی بازیگر را زائل می‌کند. هنرپیشه درست زمانی که باید به ندای درونی‌اش گوش دهد، مجبور می‌شود کلمات نمایشنامه را به یاد آورد. نتیجه آن که، عواطف نمی‌توانند با کلمات همراه شوند. با آگاهی از این مسئله، او به دومین اکتشاف بزرگ خود نزدیک شد. وی با تأسیس «جامعه ادبیات و هنر» در سن بیست و پنج سالگی نمایش‌هایی را تهیه و بازی کرد که مهم‌ترین آنها اتللو بود (۱۸۹۵-۹۶). مثل کارهای قبلی‌اش به عنوان یک کارگردان در تهیه مقدمات، دقت زیادی به خرج می‌داد. از آنجا که در طراحی صحنه اتللو به شهر و نیز فکر می‌کرد برای گرفتن الهام به آنجا سفر کرد. ذهنش در جریان تمرینات تحت فشار بود و جسمش خسته و فرسوده شده بود. اجرایش از نقش اتللو چنگی به دل نمی‌زد. (دیوید مگارشاک بر این عقیده است که او مناسب اجرای نقش‌های تراژیک نبود و به لحاظ عاطفی و جسمانی با این شخصیت‌ها جور در نمی‌آمد. به نظر مگارشاک او با مروری بر اجراهای خودش در سال‌های ۱۹۲۳-۲۴ امیدوار بود بتواند راهی برای بالا بردن استعداد و کیفیت بازیگری‌اش پیدا کند. من چندان با عقیده او موافق نیستم.)

استانیسلافسکی خودش بر این باور بود که ناتوانی‌اش از اجرای نقش اتللو

از این روست که هنوز حقیقت شخصیت را نیافته است. در «زندگی من در هنر» او خاطره‌ای را از دیدار با بازیگر مشهور ایتالیایی ارنستو روسی<sup>۱</sup> نقل می‌کند. او بعد از دیدن اجرای اتللو به استانیسلافسکی می‌گوید: علی‌رغم بازآفرینی استادانه‌اش از شهر ونیز نوعی آشفتگی در اجرایش دیده می‌شده است. بعد اضافه می‌کند: «آدم‌های بی‌استعداد شلوغ بازی در می‌آورند ولی شما احتیاجی به این کارها ندارید.»

ادامه مکالمه آنها به شرح زیر در کتاب آمده است:

— «خدا به شما همه چیز برای اجرای صحنه‌ای اعطا کرده است. اجرای نقش اتللو و تمام شخصیت‌های شکسپیر... ماده اولیه در دستان شماست، فقط به کمی هنر احتیاج دارید.»

— «اما من از کجا و چه کسی می‌توانم این هنر را فرا بگیرم؟»

بازیگر بزرگ پاسخ می‌دهد: «اگر استاد قابل‌ی در کنار ندارید تا به او اطمینان کنید، من فقط می‌توانم یک آموزگار دیگر را به شما معرفی کنم.»

— «او کیست؟»

— «خودتان!»

این اندرز تأثیری عمیق بر استانیسلافسکی گذاشت.

در سال ۱۸۹۷، او به همراه دانچنکو تئاتر هنر مسکو را تأسیس کرد. هدف آنها ارائه‌گونه جدیدی از نمایش، فارغ از کلیشه‌های رایج آن زمان بود. در اوایل کار، توجه استانیسلافسکی بیشتر معطوف به جزئیات نمایشی اجراها بود تا مشکلات مربوط به بازیگر. در نمایش «مرغ دریایی» منطق و رفتار هر شخصیت را زیر نظر داشت و به ارتباط‌های حسی خودش با عواملی که احاطه‌اش کرده بودند، توجه می‌کرد. او منطق عمل و حس درونی را به عنوان تعدیل‌کننده رفتار بیرونی به کار گرفت، نکته‌ای که در بطن درام نیز نهفته بود. این اجرا موفقیت زیادی به همراه داشت. اما استانیسلافسکی به تمامی از کارش راضی نبود.

او در جستجوی شیوه مناسبی برای اجرای نمایش‌های ماکسیم گورکی بود. به ویژه نمایش «در اعماق» که بعدها از بهترین آثار گروه شد. بازی‌اش در نقش ساتین را اقیانوس‌کننده نمی‌دانست. احساس می‌کرد نیات واقعی مؤلف را بیان نمی‌کند، بلکه در پی ارضای خواست تماشاچی است. به بیان دیگر، فکر می‌کرد ایده‌های جدید را صرفاً به خاطر جدید بودن آنها اجرا می‌کند.

استانیسلافسکی تحت تأثیر اندیشه‌های یکی از هنرپیشه‌های جوان گروه به نام وزولد مه‌یرهولد<sup>۱</sup> قرار گرفت. او بعدها از گروه کنار گرفت و کارگردان مستقلی شد. مه‌یرهولد اعتقاد داشت به راه‌های جدیدی دست پیدا کرده که ارائه آنها مستلزم به کارگیری بازیگران توانمندی است. استانیسلافسکی برای او استودیوی جداگانه‌ای تدارک دید، اگر چه این استودیو پایدار نماند ولی تلاش نظام‌مند برای پرورش هنرپیشه مؤید این نکته بود که اساس هنر نمایش بر وجود بازیگر استوار است و بدون او نمایشی وجود نخواهد داشت. برای استانیسلافسکی این حقیقت روشن شده بود که به بازیگرانی جدید احتیاج دارد. بازیگرانی از سنخی دیگر که با تکنیکی نو پرورش یافته باشند.

او می‌دانست که بازیگر انرژی و اشتیاق اولیه‌اش را به هنگام تکرار اجرا از دست می‌دهد. به هر میزان که تکرار یک نقش بیشتر باشد، احتمال اینکه بازیگر بی‌انگیزه و منجمد شود نیز بیشتر است. در تابستان ۱۹۰۶، وقتی به فنلاند رفته بود، این مسئله ذهنش را به خود واداشت. یک روز صبح که کنار صخره‌ای رو به دریا ایستاده بود و تمام زندگی هنری‌اش را مرور می‌کرد، به دومین کشف مهمش رسید. او دریافت بار حسی و محتوای عاطفی که بازیگر در نخستین اجرای نقش ارائه می‌دهد، با دفعات بعد یکی نیست. این تجربه را او در اجرای موفق نمایش «دشمن مردم» به نقش دکتر استوکمان آزموده بود (۱۹۰۰). نقشی که آسان ایفایش کرد و تحت نفوذ عقاید سیاسی و اجتماعی‌اش قرار گرفت. عامل دیگری که او را برانگیخته بود، عشق استوکمان به حقیقت بود. او عمیقاً با این شخصیت احساس همدردی می‌کرد. شخصیتی که صحنه به صحنه بر تنهایی‌اش

افزوده می‌شد. در پایان نمایش، استوکمان می‌گوید: «قوی‌ترین موجود کسی است که تنها باشد.» این کلام می‌بایست از درون بازیگر و با قدرتی شگرف بیان می‌شد. استانیسلافسکی خود را به این نقش نزدیک‌تر از دیگر نقش‌هایش احساس می‌کرد. برخی از حالات شهودی او در این شخصیت استمرار داشت. برای او استوکمان تنها یک سیاستمدار یا مردی خطیب و سخنور نبود. بلکه انسان آرمان‌ها بود، دوست حقیقی مردم و سرزمینش. به واسطه این دریافت شهودی بود که تصویر بیرونی شخصیت شکل گرفت.

اولین گام برای رسیدن به نقش، توجه به اندیشه‌ها و افکار شخصیت و علائم جسمانی ناشی از آنها بود. علائمی نظیر کشیدگی بدن، نزدیک بینی چشم و صراحت لهجه که از گفتن اشتباهات دیگران ابایی نداشت. او فوراً به یاد طرز حرکت بچه‌ها و جوانان افتاد. قدم‌زدنی سریع، با دستی که انگشت سبابه‌اش رو به مخاطب است و می‌خواهد اندیشه‌ها و عواطف صاحبش را به ضمیر دیگران القا کند. همه خصوصیات فوق به گونه‌ای ناآگاه به ذهن استانیسلافسکی رسیدند. زمانی که در فنلاند روی صندلی نشسته بود، به ناگاه احساس گمشده استوکمان را در روح خویش بازیافت. وی متوجه شد حسّی را که در نهاد شخصیت فرضی به جای گذاشته بود، دوباره از میان خاطراتش سربرآورده است. خودش می‌نویسد:

«به هنگام بازی در صحنه، خاطرات زنده‌ای از این نوع مرا هدایت می‌کرد

تا به نتیجه‌ای خلاق برسم.»

بعد اضافه می‌کند وقتی اجراهای یک نقش تکرار می‌شد، این خاطرات از یاد می‌رفت و تنها ویژگی‌های بیرونی نقش به جای می‌ماند. او به شکلی مکانیکی همان حرکات ثابت را انجام می‌داد ولی واکنش‌های خلاق ناشی از آن عواطف فراموش شده در اجراش غایب بودند.

در بعضی از صحنه‌ها می‌بایست عصبی و برافروخته می‌شد و کاری خارق‌العاده انجام می‌داد. پس به سراغ حرکات تند و تیزی که بیانگر این حس باشد می‌رفت. جایی دیگر لازم بود ساده و بی‌آزار جلوه کند و این را با تقلید



ظاهری از کودکی که چشمان معصومی داشت، انجام می داد. او خودش ساده و بی آرایش نبود، بلکه سادگی را گریه برداری می کرد. گام هایش تند می شدند، بی آن که شتاب برای انجام کاری او را وادارد تا قدم هایش را کوتاه کند. این مسئله باعث شد تا بازی های جوانی اش را مرور کند. با نگاهی به دفترچه یادداشت هنری اش، تجربیات قبلی خودش را به یاد آورد. یادش آمد منشأ بزرگ چهره و حالت جسمانی ژنرال کرویتسکی در نمایش «حماقت کافی در هر آدم عاقل» اثر استروفسکی خاطره ای بود که از دیدن یک خانه قدیمی داشت، حیاطی مخروطی، با دیوارهایی طبله کرده و خزه هایی که شبیه ریش نتراشیده آدم بود. پیر مردهایی کوتوله در لباس های یک شکل در حالی که پرونده هایی زیر بغلشان بود، داخل خانه مزبور رفت و آمد می کردند. این نشانه های تصویری منبع الهام او در بزرگ چهره مضحک کرویتسکی بودند.

دستمایه اولیه تصویر برونی، به گونه ای ناآگاه از خاطرات سرچشمه می گرفت. اتفاقی که در شخصیت سازی استوکمان نیز روی داده بود، وقتی یادداشت های قدیمی اش را ورق می زد و پسماند حسنی را که از شخصیت ها در وجودش مانده بود، واری می کرد، از این نکته آزرده بود که چرا اجراهای آغشته به حقه های نمایشی و اطوار بی مایه تئاتری بوده است. چرا تنها می خواسته تماشاگر را راضی نگه دارد و در این راه از توسل به شیوه های نادرست ابایی نداشته است. اکنون به وضوح دریافته بود، بازیگر قبل از هر اجرا، به جای بزرگ ظاهری صورت احتیاج به آرایشی روحی و معنوی دارد.

بعد از این تأملات بود که استانیسلافسکی چهل و سه ساله از فنلاند به شوروی بازگشت، تا پاسخی برای دغدغه های ذهنی اش بیابد. او ابتدا کار خودش را از نزدیک مورد مطالعه قرار داد و بعد به شیوه کار بازیگران دیگر توجه نمود. اولین برخورد آنها با نقش های جدیدشان را زیر نظر قرار داد. او دریافت برای اجرای خلاق در صحنه، نخست می بایست در حال و هوایی خلاق واقع شد. او این مرتبه را «حالت درونی خلاق» نامید. حالتی که می بایست نه تنها از طریق فکر و اندیشه بلکه از مسیر تجربه و عمل محقق شود. خودش در

این باره می‌گوید: «حقیقتی را دریافتم که مدتی مدید با آن دمخور بودم.» به هر ترتیب، این «حالت خلاق» گمان نمی‌رفت که در دسترس اراده بازیگر باشد. چیزی از جنس الهام بود. هدیه‌ای که خدایان ارزانی می‌داشتند. با وجود این، او از خودش می‌پرسید: «آیا تمهیدهایی فنی برای آفرینش این حالت خلاق وجود ندارد که ثمره‌اش بروز الهام باشد؟»<sup>۱</sup>

او علائم ناشی از الهام را در بازی بازیگران جستجو می‌کرد و می‌خواست شرایطی بسازد که همان علائم دوباره مجال بروز پیدا کنند. الهام می‌بایست فراچنگ اراده بازیگر قرار گیرد.

اولین گام برای بروز علائم خلاق، تمرین‌های رهایی‌سازی<sup>۲</sup> بود که وی در مورد خودش به کار می‌گرفت. عواطف و احساساتی که سال‌ها به علت انقباض و گرفتگی در ذهن زندانی شده بودند، پس از تمرینات رهایی‌سازی مجال بروز می‌یافتند. او عمیقاً اعتقاد داشت که: «رهایی‌سازی زمینه ساز کشف راز است... روح خلاقیت در صحنه به آن بستگی دارد. مراحل بعدی از جمله رهایی جسمانی ناشی از آن هستند.»

استانیسلافسکی فقط از این مسئله تشویش داشت که مبادا تماشاگران از تغییری که در بازی‌اش روی می‌داد، آگاه شوند. با این وجود، تمرین روی خودش را ادامه داد تا به مرور حالت خلاق رهایی جسمانی در او شدت یافت و جزء طبیعت ثانوی‌اش شد. او شروع به کنکاش در فرآیند رهایی‌سازی به هنگام اجرا نمود. علت رهایی‌اش در صحنه این بود که بدنش را زیر نظر داشت و این مسئله باعث می‌شد توجهی به حفره سیاه روبه‌رویش، جایگاه تماشاگران، نداشته باشد. در واقع، خوفش از آن سوی صحنه کاسته شده بود. اغلب اوقات فراموش می‌کرد روی صحنه است و این حالت خلاق برایش خوشایند بود. او به دومین کشف خود نزدیک می‌شد. این اتفاق زمانی برایش افتاد که به

۱. به عقیده او «الهام» نمی‌توانست از رُست‌های بیرونی زاده شود. بنابراین دنبال تمهیدی روانی بود که محرک ذهنی بازیگر برای «الهام» باشد.

دیدن اجرایی از یک هنرپیشه میهمان در مسکو رفته بود. احساس می‌کرد این هنرپیشه از حالتی خلاق برخوردار است. عضله‌هایش روی صحنه کاملاً رها بودند و تمرکزی سراسری در اجرایش به چشم می‌خورد. تمام توجه او معطوف به صحنه بود و همین باعث می‌شد تا توجه تماشاگران را نیز به جزئیات صحنه جلب کند. استانیسلافسکی فهمیده بود که هرچقدر توجه بازیگر بیشتر معطوف به تماشاچی باشد، حس کنجکاوی و تمرکز بیننده را زائل می‌کند. در ادامه کار هنرپیشه مزبور با تمرکزی که در صحنه داشت کاری کرد که توجه مخاطبین را نیز معطوف به اجرا کرد. تمام نیرویش مصروف پاسخ دادن به رویدادهایی می‌شد که در اطرافش اتفاق می‌افتاد و بدین ترتیب جریان منطقی تفکر، تخیل و احساسش شکل می‌گرفت. او نشان داد که تمرکز صرفاً مربوط به دو مجرای بینایی و شنوایی نمی‌شود، بلکه تمامی حواس و موتور حرکتی آنها را نیز دربرمی‌گیرد.

آن شب، اهمیت تمرکز در هنر بازیگری برای استانیسلافسکی آشکار شد و او به شیوه‌ای نظام‌مند آزمایش‌هایی روی خود به عمل آورد تا توانایی تمرکزش را در اجرا بالا ببرد. در همان حین که روی «حالت خلاق» در بازیگر کار می‌کرد، فهمید چقدر دشوار است که هنرپیشه بتواند احساس حقیقی را بیافریند، آن هم در موقعیتی که همه چیز قلبی است. از بزرگ چهره بازیگران گرفته تا رنگ روغن صحنه و الوارهای چوبی و لیوان‌های نشکن و شمشیر و نیزه‌های بدلی.

بخشی از مشکل بازیگر این است که باید حقیقت را از طریق اشیایی غیرواقعی بیافریند. او تابع ارتباطی است که با اشیای صحنه، موقعیت‌های نمایشی و رویدادها برقرار می‌کند، و نیز تحت تأثیر مناسباتی است که بازیگران دیگر با اندیشه‌ها و عواطف خویش برای او ایجاد می‌کنند.

استانیسلافسکی آموزه‌ای را پیشنهاد کرد که بازیگر به وسیله آن بتواند حقیقت عناصر نمایشی را بپذیرد. این آموزه، «اگر طلایی» یا «اگر خلاق»<sup>۱</sup> بود. به گمان او هنرپیشه می‌داند که لوازم صحنه قلبی هستند ولی با خودش می‌گوید:

«اگر اینها حقیقی بودند من چنین به کار می بردمشان. اگر این اتفاقات واقعی بودند من چنین رفتاری از خود نشان می دادم...» من فکر نمی کنم «اگر خلاق» همیشه راهگشا باشد. در واقع، بازیگر را به سویی می برد که از تصویرش در انجام کاری پیروی کند. اما اعتقاد این است که کار مهم استانیسلافسکی این بود که طبیعت دوگانه اعمال بازیگر را شناسایی کرد.

خیلی ها تصور می کنند تأکید او بر انجام اعمال حقیقی از آن روست که بازیگر را ناآگاه از جنبه خیالی نمایش فرض می کند. یعنی بازیگر در حال غفلت از بازی خود است. چنین چیزی غیر ممکن است. اگر او از بازی اش روی صحنه غافل بود می بایست گفتار و کردارش را از یاد ببرد و از دستورات صحنه عدول کند. اعمال حقیقی از نظر استانیسلافسکی یعنی تجارب و عواطف درونی بازیگر که باز نمود آن در کلام و رفتار برونی شخصیت<sup>۱</sup> متجلی می شود.

نتیجه این اکتشاف این بود که استانیسلافسکی آگاهانه تمام توجه خود را معطوف به ادراکات درونی بازیگر نمود. او به عنوان کارگردان به جستجوی امری نامشهود و حسی پنهان بود که به شکلی غریزی در روح بازیگر جوانه بزند. تغییرات و جرح و تعدیل هایی در تمرینات و اجرا اعمال می کرد تا بازیگر بتواند با جوهر ذاتی و شور فطری اش روی صحنه زندگی کند.

در همان زمان بود که نوشتن نخستین عناصر از «دستور زبان نمایشی» خود را آغاز کرد. همان قواعدی که بعدها به عنوان «سیستم» شناخته شد. در نامه ای که در ۱۶ نوامبر ۱۹۱۰ به دانچنکو نوشت امیدواری خودش را از کنار گذاردن شیوه های مبتذل و تعصب آمیز پیشین که در تئاتر حرفه ای کلیشه شده بود، با آنچه ثمره عقل و تجربه می دانست، ابراز کرد. او بخشی از ایده هایش درباره سیستم را برای دانچنکو تشریح نمود. اعتقادش این بود که عوامل اجتماعی، روان شناختی و فرهنگی در نظریه اش نفوذ داشته اند.

«بعد از تحقق این نظریه می توان وجوه فیزیولوژیک آن را از ابعاد

روان‌شناختی‌اش تفکیک نمود. این کار را با چند روش عملی می‌توان انجام داد. (هدف من عینیت بخشیدن به نظریه است. ایده‌ای که زمینه عینی و عملی نداشته باشد از نظر من مردود است). می‌خواهیم به بازیگر کمک کنیم تا به درک درستی از نقش برسد و به شیوه‌ای زنده آن را اجرا کند. مناسبات روان‌شناختی و ارتباط اعضای بدن با یکدیگر را بشناسد و حتی از تحلیل اجتماعی نقش نیز دریغ نرزد.

پژوهش نظری این مقوله را به تو می‌سپارم. می‌خواهم نه تنها به عنوان یک نویسنده و منتقد بلکه در موضع کسی که کار عملی کرده است به آن نگاه کنی. ما خواهان نظریه‌ای هستیم که آزمون‌پذیر باشد و تجارب عینی تأییدش کند.

فقط می‌دانم قبل از آنکه سیستم را به کمک تجربه بیازماییم باید به این موارد توجه کنیم: الف - این آموزه یک فرآیند ارادی را تأیید می‌کند. ب - تحقیق و پژوهش جزء ضروری آن است. (که بخشی از آن به عهده‌توست و من با توجه به نتایج آن می‌توانم به رشد و توسعه آن پردازم). ج - مشتمل بر وجوه حسی و عاطفی است. د - هنوز مرحله‌تجسم در این سیستم برای من دقیقاً روشن نشده است، باید راهی را کشف کرد که مدخلی برای ورود به این بحث باشد. ه - فرآیند ترکیب عناصر و تأثیر بر مخاطب بدیهی است.

در حال حاضر من در جستجوی راهی عملی هستم تا قوه‌تخیل بازیگر را نسبت به موارد فوق برانگیزم. این نظریه از جنبه‌ روان‌شناختی به ویژه با تأکید بر تخیل خلاق هنرپیشه، رشدی بطئی یافته است. اما این رشد کافی نیست، باید به تمامی آزموده شود. می‌دانم که با نظرات من موافقی. تأثیر حرف‌های در گردهمایی سوم خوب بود. به لحاظ منطقی دیگران را مجاب کرد، ولی بعید می‌دانم آنها را برانگیخته باشد. شاید موضوع را فهمیده باشند، ولی در اصل باید آن را احساس کنند و بدان ایمان آورند،

کار عملی روی سیستم استانیسلافسکی توسط فردی به نام لئوپولد

سولرژیزتسکی<sup>۱</sup> انجام گرفت. او دستیار کارگردان روس شد و مسئولیت یکی از کلاس‌های خصوصی او را در مسکو به عهده گرفت. تجارب این دستیار موفقیت‌آمیز بود. تعدادی از دانشجویان او توانستند به تئاتر هنر مسکو ملحق شوند و هسته استودیوی دوم را تشکیل دهند.

بعد از تشکیل استودیو، دانشجویان از سوی کمپانی تئاتر هنر احضار شد تا سیستم جدید را به بازیگران بیاموزد، اما هنرپیشه‌ها حاضر به این کار نشدند. استانیسلافسکی مجبور شد نظر آنها را بپذیرد. هنوز برنامه کاری‌اش تکمیل نشده بود. از وقتی شیوه بازی قبلی‌اش را که مبتنی بر عادات نمایشی بود، تغییر داده بود، تأثیر کارش پایین آمده بود. تماشاگران نیز متوجه این نکته شده بودند. خودش اعتقاد داشت هنوز ابزارهای لازم برای ساختن راهی که نه تنها به ذهن بلکه به قلب بازیگر منتهی شود، نیافته است. با این وجود، جستجویش را ادامه می‌داد. چند سال بعد، استودیو، نمایشی را از یکی از آثار چارلز دیکنز تهیه کرد که در آن چند بازیگر جوان آشنا با تجربیات استانیسلافسکی بازی می‌کردند؛ در بین آنها به اسامی افرادی نظیر میخائیل چخوف و یوجین واختانگوف برمی‌خوریم. برای اولین بار در این اجرا نشانه‌هایی از حس قبلی مورد نظر کارگردان روس و شعور بالای بازیگران یافت می‌شد. هنرپیشه‌های قدیمی تئاتر هنر دوباره توجه‌شان به آموزه‌های استانیسلافسکی در باب شیوه جدید بازیگری جلب شد. ایده‌های او کم‌کم شکل پخته‌تری به خود می‌گرفت و تعاریف و عباراتش دقیق‌تر شد.

سال ۱۹۲۰، بعد از وقوع انقلاب زمانی که تئاتر، ملی اعلام شد، از او دعوت به عمل آمد تا در اپرا تئاتر مسکو سخنرانی‌هایی ارائه کند و نظراتش را درباره روش بازی بازیگران تشریح نماید. از اینجا به بعد است که سیستم به عنوان نظریاتی پیوسته از سوی او اقامه می‌شود. متن سخنان او همراه با مثال‌های دقیق و روشنی که از اجراهای صحنه‌ای‌اش زده است، توسط یکی از شرکت‌کنندگان

در آن جلسات ثبت شده است. موضوعات اصلی مورد بحث او عبارتند از: تمرکز، رهایی‌سازی و حافظه عاطفی.

مهم‌ترین عنصر در آفرینش خلاق از نظر او تمرکز است. در همین رابطه، تأکید می‌کند که رسیدن به تمرکز بدون کار با اشیای فرضی غیرممکن است. این اشیا صورت خیالی اشیای واقعی هستند که همه در زندگی روزمره به کار می‌گیرند. وظیفه بازیگر آفرینش دوباره آنها بر صحنه است. قبل از آنکه او مجاز باشد به اشیای واقعی دست بزند، می‌بایست وقتی را صرف تمرکز و توجه به اشیای فرضی کند. او باید به هر عمل فیزیکی و احساسی که مربوط به کار با آن شی می‌شود، توجه کند. به عقیده استانیسلافسکی شناخت بازیگر تنها از راه عمل میسر است و انجام هر عملی نیز منوط به کنترل نیروی اراده اوست. هنرپیشه باید بتواند تخیل، توجه و انرژی ساطع شده از جانب خویش را مهار کند. نه تنها به هنگام آموزش بلکه در زمان کار روی نقش نیز باید به این نکات توجه داشت. او در مورد عملکرد تمرکز چنین می‌نویسد:

«فرض کنید در نمایشنامه آمده است: دشمنان را با کارد از پا در آورید. در این حالت ممکن است فکرتان دو جا برود، یکی به خود کارد و دیگری به کاربری آن. ولی وحدت عمل نباید فراموش شود. کنش بدن و انرژی همراه با آن می‌بایست تأثیری حقیقی بر مخاطب شما بگذارد. تفکر تنها اغلب نتیجه‌بخش نیست. البته می‌تواند شروعی باشد برای تمرکز به روی سلاحتان، مرحله بعد تمرکز در به کارگیری آن سلاح از طریق اعمال جسمانی است. درست مثل وقتی که با اشیای فرضی روی صحنه کار می‌کنید، کارد را آزمایش کنید. از نزدیک نگاهی به آن بیندازید. دستی به لبه‌اش بکشید. ببینید دسته محکمی دارد یا نه. در ذهنتان آن را در قلب دشمن فرو کنید. اگر نقش آدم شروری را بازی می‌کنید، تخمین بزنید این آدم چه نیرویی برای از پشت خنجر زدن به کار می‌برد. آیا توانایی درگیری را دارد؟ می‌تواند بدون خم شدن دیگری را از پای در آورد؟ همه این پیش‌بینی‌ها از تمرکز بر سلاحتان شروع می‌شود.

وقتی تمام ذهنتان بر کار متمرکز می‌شود. این امکان برایتان مهیاست که تمرکز خود را گسترش دهید. یعنی از سلاح به دشمن منتقل شوید. حالا فرض کنید این دشمن زمانی دوستتان بوده است. یک لحظه تفکر به این موضوع دایره توجه شما را بازتر می‌کند. مجال دهید که خاطراتان زنده شوند. دلیلی ندارد چون نقش یک آدمکش را بازی می‌کنید فقط خاطرات بد را به یاد آورید. به ذهنتان اجازه دهید تصویر دوستی سابقتان را ترسیم کند. به دوران کودکی برگردید که شروع آشنایی‌تان بود. چهره دوست داشتنی مادر خود و دوستتان را به یاد آورید. اکنون به تمامی در خاطرات غرق شده‌اید و دیگر تمرکزی بر چاقو ندارید. همین باعث می‌شود که غفلتاً دست خود را ببرید و ناگهان تمام آن خاطرات از میان بروند. حال دوباره توجه‌تان به کار برمی‌گردد. حس جدیدی شما را آزار می‌دهد. حسی که ناشی از خیانت و فریبکاری دوستی است که اکنون به دشمن تبدیل شده است.»

استانیسلافسکی معتقد بود که با تمرکز بر اشیا و نحوه به کارگیری آن می‌توان بر پریشان‌حالی ذهنی فایق آمد. اگر بازیگر حواسش جمع مسائلی باشد که در لحظه برایش روی می‌دهد و برای رفع حوائج خود از وسایل پیرامونش به نحو احسن استفاده کند، فرصتی برای تفکر به مسائل پیرامونی ندارد. دیگر لازم نیست نگران باشد که کارش را خوب انجام می‌دهد یا نه و تماشاگران درباره‌اش چه می‌اندیشند.

مورد دیگری که جزء قواعد اصلی سیستم او محسوب می‌شود، رهایی‌سازی بود. خصیصه‌ای که تمام بازیگران بزرگ از آن بهره‌ای داشتند و به وسیله آن می‌توانستند آزادانه و به طرزی حیرت‌انگیز در صحنه حرکت کنند. بدن آنها در عین نرمش و چالاکی تحت اراده خودشان بود. به نظر نمی‌رسید حضور تماشاگر تأثیری در کار آنها داشته باشد. در حالت طبیعی روی صحنه زندگی می‌کردند، بدون آنکه جذب موردی نامربوط با کنش‌های خلاق الساعه خود شوند. استانیسلافسکی درباره «رهایی‌سازی» می‌نویسد:



«حرکاتی عاری از تنش که منشأ آن آزادی و رهایی بدن است. نخستین درسی که هنرجوی بازیگری را ورزیده می‌کند. به مسئله‌ای خاص فکر کنید و در همان حال تمرکزتان را معطوف به توده‌ای از عضلات خود نمایید. شما باید بتوانید هر زمان اراده کنید، این عضلات را به حرکت درآورید. انگار تمام انرژی شما در آن نقطه خاص متمرکز شده است.»

علت اینکه بسیاری از مردم از تنش‌های بدنی، عاطفی و یا ذهنی رنج می‌برند این است که از میزان آن آگاه نیستند و نمی‌دانند چگونه باید تنش‌های فوق را مهار کرد. او این مسئله را با طرح اتودی شرح داده است:

«روی صندلی‌تان نشسته‌اید و نامه‌ای در دست دارید که می‌خواهید دیگران متوجه آن نشوند. تصمیم می‌گیرید بلند شوید و به کنار پنجره بروید تا آن را پنهان کنید ولی صندلی غرغری می‌کند که ممکن است توجه دیگران را به سوی شما جلب کند. خب، چه باید کرد؟ آیا می‌توانید به دیگران بگویید تو را به خدا متوجه من نشوید چون می‌خواهم بلند شوم. قطعاً خیر. پس باید تمرکز خود را معطوف به زانوان و پاهای خود کنید تا تحت اراده شما قرار گیرند. سرک کشیدن‌های عادی به اطراف ممکن است کار دستتان بدهد. تمرکز شما باید معطوف به مشکلاتان باشد. در جستجوی راه‌حلی از درون خودتان هستید و همین مسئله مخاطب را با شما همراه می‌کند. در واقع توجه او نیز معطوف به دایره توجه شما می‌شود. بالاخره تصمیم می‌گیرید از جایتان بلند شوید. چه سعادت‌ی! موفق شدید.. هیچ صدایی هم درنیامد. مشکل بعدی شما رفتن بی‌سروصدا به سوی پنجره است. خیلی از اوقات بازیگران در چنین موقعیتی روی صحنه دیده می‌شوند. کاری که می‌کنند این است که شانه‌هایشان را بالا می‌دهند، سر را کمی خم می‌کنند و آرام آرام با قدم‌های سنگین راه می‌افتند. بعد برطبق یک سنت قدیمی، چشمی دور اتاق می‌گردانند که یعنی ترس برشان داشته. اما می‌خواهم بدانم شما که هنرجوی بازیگری هستید، چه می‌کنید؟

قطعاً به تمام موارد بالا توجه دارید ولی مسئله شما رهایی از انقباض است: شانه‌ها، کتف، گردن و سرتان باید کاملاً رها باشد. شانه‌ها و سر می‌توانند بالا باشند... اغراق را کنار بگذارید تا بتوانید راحت حرکت کنید. کم‌کم قادر می‌شوید اندام‌ها را بدون کمترین تلاش اضافی و انقباض تحت اراده خود درآورید. اگر بتوانید تمرکز خود را به نوک انگشتان پایتان منتقل کنید، همه چیز به شکلی درست و استادانه اجرا می‌شود. اکنون در حال راه رفتن روی نوک پایتان هستید. اما فکرش را نکنید، اگر درب باز شود و شما را در این حالت ببینند، چه خواهد شد. بد نیست خودتان را استتار کنید. در مسیرتان یک رختکن قرار دارد. می‌شود به هوای جعبه سیگار روی میز به طرف آن رفت. پس خیلی آرام و موقرانه به سوی رختکن می‌روید. هیچ اتفاقی نمی‌افتد. به رختکن می‌رسید، جعبه سیگار روی میز منتظرتان است. اما تا میز را چه جوری بروید؟ باز هم نوک پا؟ خیر، بهتر است آوازی زیر لب زمزمه کنید. در این صورت متوجه درب گشوده اتاق مجاور میز نخواهید شد...

بعد از مبحث «رهایی‌سازی عضلات» و «تمرکز بر یک موضوع یا شیء»، استانیسلافسکی به عنصری در میان عناصر «تکنیک روانی» اشاره می‌کند که نقش مهمی در برانگیختن الهام دارد. نام آن حافظه عاطفی<sup>۱</sup> است. این حافظه، مخزن عواطف بازیگر است و به وسیله یادمان‌های پنج حس، او می‌تواند به لایه آگاهی برسد. به نظر می‌آید تأکید استانیسلافسکی بیشتر بر خاطرات دو حس بینایی و شنوایی باشد. برای تجسم حافظه عاطفی، او از بازیگر می‌خواست خانه‌های بزرگی را تصور کنند که اتاق‌های بزرگی دارند. در درون هر یک از این اتاق‌ها قفسه‌های بزرگی هست و در درون هر قفسه، کسوها و داخل هر کشو، جعبه‌ها و میان هر جعبه، مهره‌هایی گذاشته‌اند. پیدا کردن یک خانه، یک اتاق یا یک قفسه در این میان کار غیرممکنی نیست. ولی باید چشمی تیزبین داشت تا مهره کوچکی را که از یک جعبه بیرون افتاده و یک لحظه برق می‌زند، شناسایی

کرد. تصادفی ظریف باید روی دهد تا آن مهره را پیدا کنیم. حافظه بازیگر نیز واجد چنین طبقه‌بندی پیچیده‌ای است. بعضی از خاطرات جنای بیشتری از حافظه را اشغال می‌کنند و برخی جای کمتر، اما چطور می‌توان آن مهره کوچک را در حافظه عاطفی بازیگر پیدا کرد؟ نوری که لحظه‌ای سوسو می‌زند و بعد گویی برای همیشه ناپدید می‌شود. استانیسلافسکی عقیده داشت وظیفه اصلی بازیگر کشف آن مهره است، من نیز در راه تثبیت آموزه‌های بازیگری «متد» به جستجوی آن مهره پرداختم.

یکی از مهم‌ترین عناصر در هنر بازیگری که کارگردان روس بر آن تأکید داشت، «ارتباط درونی» بود. منظور رابطه‌ای نامرئی است که بازیگر توأمان با تماشاگر و همبازی روی صحنه‌اش برقرار می‌کند. او بین اعمال برونی نظیر حرکات دست و پا و بدن و اعمال معنوی درونی که رؤیتش با چشم ممکن نیست، تفاوت قائل می‌شد. در این زمینه، تحت تأثیر مباحثی از فلسفه هندو نظیر «جذبه نور» و «پرتوافکنی» بود. طبق این نظریات، عواطف و امیال درونی از طریق بدن و چشم‌ها به شکل اشعه‌هایی نامرئی ساطع می‌شوند و به سوی تماشاگر جریان می‌یابند. تأکید او در به کارگیری حواس بسیار جالب بود. بازیگر باید آنچه را گوش می‌دهد، بشنود. آنچه را می‌بوید، استنشاق کند و آنچه را نگاه می‌کند، ببیند. اما استانیسلافسکی تمرین‌هایی عملی درباره به کارگیری «جذبه نور» و «پرتوافکنی» و تقویت آنها در هنر بازیگری ارائه نکرده است.

سلسله سخنرانی‌های او در جمع هنرجویان بازیگری و آپرا اولین معرفی اجمالی سیستم و اندیشه‌های کلی‌اش درباره هنر بازیگری بود. بعدها این نظریات به شکل جامع‌تری در کتاب «آمادگی بازیگر» (۱۹۳۶) انتشار یافت.

استانیسلافسکی کارش را قطع نکرد. او به تصحیح و بازبینی نظریاتش ادامه داد، تا شکل قابل قبول‌تری پیدا کند و به سرنوشت نظریاتی دچار نشود که با مرگ صاحبان آنها از صحنه نمایش ناپدید می‌شوند.

در ادامه کار، استانیسلافسکی از برخی نتایج اکتشافاتش احساس رضایت نمی‌کرد. شماری از اجراهایی که با روش او به صحنه رفت، به دلیل عدم کفایت

بیانی و مسائل روحی - روانی که برای بازیگران ایجاد می‌کرد، با انتقادات زیادی رویه‌رو شد، کارگردان روس از این انتقادات مأیوس نشد و حتی با برخی از آنها موافق بود، مشکل در اجرای نمایش‌های کلاسیک بود. بازیگران با وجود به کارگیری روش او نمی‌توانستند عمق و ژرفنای عواطف شخصیت‌های کلاسیک را بیان کنند. در تمرینات کارگاهی نتایج رضایت‌بخش بود ولی نگرانی به‌هنگام اجرای صحنه‌ای، روی می‌داد. چون در اجرا شکل‌های نمایشی غالب می‌شدند. استانیسلافسکی از این می‌ترسید که کارش فقط محدود به ارائه نمایش‌های طبیعی‌گرا و مدرن شود.

به نظر می‌رسید واختانگوف و دانچنکو که خود از دست‌پرورده‌های او بودند، در اجرای نمایش‌های کلاسیک با شکل‌های بیانی سنگین از استاد بهتر عمل می‌کنند. در اوایل دهه بیست، واختانگوف با دو اجرای هیجان‌انگیز و دینامیک از «توران‌دخت» و «دایبوک» توجه او را به وجوه غیرروان‌شناختی در اجرا جلب نمود. استودیو موزیکال دانچنکو با تولیدات عالی و مردمی‌اش و تأکیدی که در به کارگیری ریتم و ارزش موسیقایی داشت، با استانیسلافسکی رقابت می‌کرد. اما در عین حال آنها خواستار بازاندیشی در سیستم او بودند، به ویژه در زمینه تجسم و برون‌فکنی شخصیت.

استانیسلافسکی فردی برجسته در توسعه و تحول نظام بازیگری بود. اما همان‌گونه که اشاره کردیم روش او در ارائه راه‌حلی جامع برای معضل بیان عواطف و برون‌فکنی کفایت نمی‌کرد. واختانگوف و یکی دیگر از پیروان متأخرش بولسلاوسکی درکی جدید از مشکل مزبور داشتند. در هر سه شیوه بازیگری که مبتنی بر تقلید و بازنمایی، تجربه و مهارت فنی است وجه اشتراکی وجود دارد که استانیسلافسکی بدان اشاره کرده بود: «آموزش آگاهانه حواس که به خلاقیتی ناآگاه منجر می‌شود.» این آموزش فنی شامل تمرین‌های «رهایی‌سازی»، «تمرکز بر اشیا»، «دایره توجه» و نظایر آن بود. اما مهم‌ترین نکته این بود که بازیگر چگونه از روح خود به عنوان ماده اولیه کارش استفاده کند. مسئله‌ای که به پژوهش جدی‌تر در حوزه ادراکات و عواطف پیچیده انسان احتیاج داشت.

## آزمایشگاه تئاتر

شیوه کار استانیسلافسکی و تئاتر هنر مسکو مرا متقاعد کرده بود که بازیگری همان آفرینش زندگی بر روی صحنه است. تمام مشاهدات، آموخته‌ها و مطالعاتی که داشتم مرا به این باور کشانده بود. اما پرسش اصلی همچنان وجود داشت: چطور می‌توان به این هدف رسید؟ چگونه می‌توان به ادراکات، زندگی بخشید؟ من در جستجوی پاسخی برای این پرسش‌ها در آزمایشگاه تئاتری بودم که ریچارد بولسلاوسکی<sup>۱</sup> و ماریا اوسپنسکایا<sup>۲</sup> در آن زمان در آمریکا به راه انداخته بودند. یوجین اونیل یکی از افرادی بود که سر و کله‌اش آنجا پیدا می‌شد. برای من آن کارگاه محل تولد سبک نمایش جدید آمریکایی بود. وقتی وارد آنجا شدم تمام عزم خود را جزم کردم که چیز یاد بگیرم ولی هنوز نمی‌دانستم چه خواهد شد. برای قبولی در کارگاه می‌بایست سه آزمون را پشت سر می‌گذاشتیم. اولی پانتومیم (لال‌بازی) بود. با استفاده از حافظه حسی<sup>۳</sup> باید قطعه‌ای خیالی را بازی می‌کردیم. مرحله دوم بداهه‌سازی به همراه یک دانشجوی سال بالاتر بود. موضوعی که من انتخاب کرده بودم قرض کردن پول از او بود. چون در همان زمان وضع مالی‌ام جالب نبود احتیاج به تخیل فوق‌العاده‌ای نداشتم! امتحان سوم

---

1. Richard Boleslavsky

2. Marya Ouspenskaya

3. Sense memory

آن حفظ و اجرای قطعه‌ای از شکسپیر بود. من بخشی از کلام شایلاک در تاجر ونیزی را انتخاب کردم. فکر می‌کنم در این سه آزمون موفق شدم چون کارگاه مرا پذیرفت. به آنها گفتم هزینه یک سال را می‌توانم بپردازم و اگر بشود درخواست کمک هزینه تحصیلی نیز خواهم کرد. بدین ترتیب زندگی من در دنیای نمایش آغاز شد.

من قبلاً بازی‌های بولسلاوسکی و اوسپنسکایا را در اجرایی از تئاتر هنر مسکو دیده بودم. مرد روس به عنوان بازیگر چندان جاذبه‌ای برای من نداشت ولی می‌دانستم که او به همراه واختانگوف یکی از کارگردان‌های نخبه کارگاه تئاتر هنر مسکو بوده است. اما بازی زن روس مرا سخت تحت تأثیر قرار داد به ویژه شخصیت پردازی اعجاب‌انگیزش در باغ آلبالو که نقش معلمه سرخانه را در آن به عهده داشت. او از جوان‌ترین اعضای تئاتر هنر مسکو بود که نخست در کارگاه آموزش، دیده و سپس به استخدام گروه درآمد.

اولین احساسی را که در آن روزهای اولیه کارگاه نمایش داشتم به خوبی به یاد دارم. احساسی شبیه الهام بود. به وضوح یادم است که در نخستین جلسات کلاس روی صندلی می‌نشستم و از هر آنچه می‌شنیدم و یا درباره‌اش می‌اندیشیدم، یادداشت برمی‌داشتم. دست‌نویس‌ها دقیق بودند مانند اسناد محرمانه و مرموز که شرح تمرینات و درس‌های ما در آنها آمده بود. در حاشیه آنها یادداشت‌هایی درباره آنچه به ما آموزش می‌دادند نوشته‌ام. وقتی الآن آنها را ورق می‌زنم، درمی‌یابم که ذهنم به شکلی فعال در حال تحلیل و تفسیر درس‌ها بوده و کلمه‌ای که ناشی از اظهار نظر عاطفی یا هیجانی باشد در آن یافت نمی‌شود. عجیب است که یادداشت‌های من از آن جلسات فاقد روحیه‌ای است که در کلاس داشتم.

در یکی از صفحات که مربوط به چهارشنبه ۱۳ ژانویه ۱۹۲۴ است (دوروز قبل از اجرای دیدنی نمایش معجزه به کارگردانی ماکس راینهاردت) بولسلاوسکی از سه گونه شاخص نمایش یاد می‌کند. اول نمایش تجاری که هدفش سود اقتصادی و توفیق مقطعی است. در این نوع نمایش بازیگر در پی

ارضای خواست تماشاگر است کلماتش را زیاده از حد آرام یا لطیف بیان نمی‌کند. همه چیز از الگوهای از پیش تعیین شده و موفق نسخه‌برداری می‌شود. جملات بعدی را از اصل سخنرانی او نوشته‌ام:

«سیستم الگو، انتخاب بازیگر از روی قیافه نه بضاعت روحی ... امیدی برای رشد بازیگر وجود ندارد چرا که او همیشه در حال کپی کردن است. هفتاد و پنج درصد آفرینش هنری کار بی‌وقفه است و تنها بیست و پنج درصد آن استعداد... استعداد نتیجه کار بی‌وقفه است.\*»

دومین نوع نمایش از نظر او مکتب فرانسوی بود. این مکتب به لحاظ تاریخی از زمانی آغاز شد که نمایشنامه‌های یونانی و رومی احیا شدند. در واقع کم و بیش نسخه‌ای از تئاتر کلاسیک ارائه می‌داد. هدف تثبیت حالات موزون و عواطف سنتی بر صحنه بود. آموزش بازیگر بر مبنای بالا بردن مهارت‌های تکنیکی او صورت می‌گرفت. هنرپیشه می‌بایست کاملاً از آنچه بر روی صحنه انجام می‌داد آگاه باشد. بولسلاوسکی درباره بازیگران این مکتب می‌گفت:

«آنها می‌توانستند شما را متحیر و شگفت‌زده کنند. اما هرگز قادر به تسخیر روحتان نبودند.»

گونه سوم نمایشی بود که بولسلاوسکی در پی ارائه آن بود. او تأکید داشت که این گونه صرفاً مکتبی روسی نیست چرا که هنر مقوله‌ای جهانی است و قواعد خاص خودش را دارد. من در یادداشت‌هایم عقاید او را در این مورد ثبت کرده‌ام:

«هدف اصلی این مکتب آن است که هر بار و در هر اجرا برای بازیگر زندگی نوینی در نقش بیافریند. (برخلاف مکاتب سنتی) که بازیگر یک بار نقش را می‌آفرید و در هر اجرا آن را تکرار می‌نمود. علاوه بر ابزارهای تکنیکی بازیگر که صدا، بیان و بدن باشند، تأکید بر تمهیدات عاطفی است. عواطفی که با ابزارهای فوق ارتباط نزدیکی دارند و در هر اجرا (به گونه‌ای

\* تمام نقل قول‌ها از یادداشت‌های استراسبرگ از ۱۳ ژانویه ۱۹۲۴ تا ۳۰ ژانویه ۱۹۲۵ است - ویراستار.

خاص) ظهور می‌کنند.

بولسلاوسکی اعتقاد داشت که هر حسی را می‌توان آفرید و آموزش داد. اضافه بر پرورش مهارت بازیگری، او بر آن بود که در گونه‌ی اخیر می‌توان به شناختی از مفهوم گروه و کار جمعی رسید. نتایجی که به زعم او در جای دیگر یافت نمی‌شد. در هر کار گروهی نکته‌ی مهم داشتن یک رهبر است اگر چه همه‌ی کارها توسط جمع یا گروه انجام می‌شود. مثالی که می‌زد دسته‌ی پاروزنان کشتی بود. آنها منظم و یکدست پارو می‌زنند ولی فرمان حرکت توسط سکان‌دار صادر می‌شود.

مثالی که در مقابل آن می‌توانیم بزنیم کاری است که یک طراح ساختمان انجام می‌دهد. او نقشه‌هایش را به دیگران می‌دهد تا کارش را کامل کنند. کارگران بعدی یا مجریان ساختمان در احساس خلاقه‌ی او سهیم نیستند. در واقع او نیز به هنگام تحقق اثرش حضور ندارد.

مقصود اصلی بولسلاوسکی از طرح نظریه‌ی سه‌گانه‌ی نمایش، بررسی افتراقات و تمایزات موجود در سبک‌های نمایشی بود که لاجرم به تفکیک سبک‌های بازیگری نیز می‌انجامید. در تشریح مسائل مربوط به کار با بازیگر، او مشکل اصلی را در کمبودهای فردی بازیگر یا قواعد شیوه‌ی واقع‌گرایانه<sup>۱</sup> امروزی نمی‌دانست. شیوه‌ای که از هنرپیشه می‌خواست تصویری واقعی و قابل باور به تماشاگر ارائه دهد، بلکه هدفش طرح معضلی تاریخی در حوزه‌ی نمایش و بازیگری بود.

واختانگوف به بازیگرانش می‌گفت مادامی که شما به چیزی فکر می‌کنید اهمیتی ندارد که آن فکر واقعی باشد یا خیر. مسئله مهم این جاست که ما دیر یا زود متوجه می‌شویم بازیگر نه تنها در مسیر نقش یا بازی حرکتی موازی را آغاز کرده، بلکه همگام با شخصیت مفروض داستان می‌اندیشد و تجربه می‌کند. بخشی از آنچه بازیگر انجام می‌دهد تحت نفوذ اراده و نیّت اوست و بخش



دیگر زیر سیطره ماهیت و شدت وقایعی است که برایش روی می دهند. در تمرین دوم، مادام بار دیگر فرآیند تمرکز را با تمرینی که احتمالاً از یوگای شرقی اقتباس کرده بود، به نمایش گذاشت. بازیگر یاد می گیرد یک شی را در اختیار بگیرد. مثلاً قوطی کبریت و برای ۵ دقیقه آن را واریسی کند. اندازه دقیق، ابعاد و شکل، رنگ، حروف روی جعبه، فاصله آنها با حاشیه و حتی قیافه کلمات روی قوطی کبریت می بایست به یاد سپرده شوند. بعد از آن، سه دقیقه به هنرجو فرصت داده می شد تا هر آنچه را دیده و در یاد سپرده به روی کاغذ بیاورد. روز اول اجرای این اتود، هنرجو خودش از اینکه چه مواردی را ندیده یا فراموش کرده تعجب می کند. در دفعات بعد، او می بایست به جنس قوطی کبریت توجه کند و چوبی که کبریت ها از آن ساخته شده اند. باید هر آنچه از چگونگی ساخت چوب کبریت، اولین کاربرد آن و کشف آتش می داند، به خاطرش بیاید. در نگاهش به رنگ و حروف منقوش روی قوطی، باید شکل هنری حروف را درک کند و به نگارش آنها توجه نماید. ببینید یک قوطی کبریت کوچک چگونه می تواند کل تاریخ بشر را در خود منعکس کند. بنابراین، هر شی فرضی اگر زیر نگاه موشکافانه بازیگر قرار گیرد، می تواند معنایی عمیق و ورای کارکرد روزانه اش کسب کند. من هیچ وقت فراموش نمی کنم که ما این اتود را به دفعات تکرار می کردیم و ابعاد جدیدی از یک شی که مورد نظر مادام بود، بر ما آشکار می شد. اجرای تمرین فوق برای بازیگر بسیار حیاتی است. زیرا او به مرور قادر می شود معانی ظریف و پوشیده جملات نویسنده را دریابد. جملاتی که قرار است خود او به زبان آورد. بسیاری از بازیگران غنای موجود در کلام نویسنده را زائل می کنند، زیرا حقیقت موجود در کلمات و اهداف ویژه مؤلف از نگارش آنها را، در نمی یابند. در سیستمی که بولسلاوسکی به ما درس می داد، تأکید بر دو موضوع اصلی بود: تمرکز و حافظه فعال.

او تشریح می کرد که چگونه این دو عامل ارتباطی ماهوی با یکدیگر دارند:

«آنچه در لحظه حال روی صحنه انجام می دهید مهم ترین عمل شما در

دنیاست و این حافظه شماست که باید بگوید چطور آن را انجام دهید.»

به عقیده بولسلاوسکی حافظه فعال به دو بخش تقسیم می‌شود. حافظه تحلیلی<sup>۱</sup> که به شما می‌گوید چگونه یک عمل یا کنش باید روی بدهد و حافظه حس واقعی<sup>۲</sup> که به بازیگر کمک می‌کند تا آن کنش را به‌طور عینی در صحنه اجرا کند. او برای ما توضیح می‌داد که چطور هنرپیشه از حافظه فعال برای شخصیت‌پردازی استفاده می‌کند:

«هدف از به‌کارگیری حافظه فعال این نیست که واقعاً چیزی احساس، لمس و یا دیده شود، بلکه یادآوری حالتی است که به هنگام آن کنش روی داده است.»

(۲۲ ژانویه ۱۹۲۵، یادداشت‌ها)

(همین جا باید ذکر کنم که اصطلاح حافظه فعال در کارگاه نمایش مبهم بود. شاید از آن رو که بولسلاوسکی و مادام انگلیسی را خوب نمی‌دانستند برخی ابهامات نیز ناشی از تفکیکی بود که بین دو گونه آن قائل می‌شدند. در کار من، حافظه فعال شامل حافظه حسی<sup>۳</sup> است که مربوط به اندام‌های حسی بازیگر می‌شود و حافظه عاطفی<sup>۴</sup> که مخزن واکنش‌ها<sup>۵</sup>، پاسخ‌ها<sup>۶</sup> و تجارب بحرانی بازیگر است. من درباره این مبحث در بخش اکتشافات، فصل بعد صحبت خواهم کرد.)

اتودی که برایتان می‌گویم مربوط به بخش اول حافظه فعال است که ما آن روزها در کارگاه نمایش بولسلاوسکی اجرا می‌کردیم. کار ما در این مرحله استفاده از اشیای تخیلی و درگیر شدن در رویدادهای فرضی بود. اگر می‌توانستیم در این عمل شبیه‌سازی، واکنش‌هایی طبیعی و مقتضی با هر شی را انجام دهیم. اتودها شکل واقعی پیدا می‌کردند. نکته مهم این بود: اشیای تخیلی‌اند ولی واکنش‌ها باید واقعی باشد. وقتی شخصی با یک شی فرضی یا تخیلی کار می‌کند واکنش‌هایش باید درست مشابه زمانی باشد که اشیای واقعی را به کار

---

1. Analytic Memory

2. Memory of real feeling

3. Sense Memory

4. Emotional Memory

5. Reactions

6. Responses

می‌گیرد. در زندگی روزمره، ما آشنایی را از فاصله‌ای دور می‌بینیم و برحسب رابطه‌ای که با او داریم (دوستانه یا خصمانه) واکنشی نشان می‌دهیم. حال اگر طرف نزدیک بیاید و بفهمیم که آشنای ما نیست در همان لحظه است که می‌گوییم: «ای وای اشتباه کردم!»، «عوضی دیدم!» تا قبل از آن واکنش ما بر اساس آشنایی بوده است، یعنی واکنشی درست بر اساس باورمان.

استانیسلافسکی و شاگرد خلفش وختانگوف هر دو بر این باور بودند که واقعیت متعارف از احاطه عمل بازیگر بیرون است، تنها واقعیت خیالی است که توسط بازیگر آفریده می‌شود؛ و بالطبع فراچنگ او نیز قرار دارد. کار با اشیایی که هر روز با آن سر و کار داریم و تلاش برای بازآفرینی ذهنی آنها باعث تقویت نیروی تخیلمان می‌شود. وظیفه بازیگر آن است که تمام توجه خود را معطوف به کاری کند که در حال انجام دادن آن است، تا واقعیت آن اعمال و ابعاد حقیقی آنها مجال بروز پیدا کند. برای هنرجویی که به این موارد توجه کند، فرآیند آموزش همراه با بکارگیری پنج حس بینایی، شنوایی، لامسه، چشایی و پویایی است، که توأمان با عاملی مهم به نام حرکت یا موتور حسی آمیخته می‌شود. پرورش حواس یکی از آموزش‌های مهم و خودآگاهانه در امر بازیگری است. تمام واکنش‌های انسان ناشی از تجارب حسی اوست. اگر ما شیر درنده را در پشت سر خود نبینیم، طبیعی است که واکنشی نیز از خود نشان نخواهیم داد. همچنین اگر صدای آمدن قطار را نشنویم، از روی ریل کنار نمی‌رویم. بدون شنیدن صدای مهیب انفجار کسی از جایش تکان نمی‌خورد. برای آنکه واکنشی روی دهد ابتدا باید یک مجرای حسی به کار بیفتد. منشأ شکل‌گیری واکنش با حالت‌های طبیعی رفتار تفاوت‌هایی دارد ولی مسئله اساسی این است که بدون کارکرد حواس اصولاً زندگی معنایی ندارد.

پرورش و تحریک حواس برای پاسخ به علائم خیالی و شبیه‌سازی شده بخش مهمی از آموزش بازیگری است. تسلط بازیگر در واکنش‌های حسی به علائم فرضی، وجه تمایزی است که استعداد او را به عنوان یک هنرمند به منصفه ظهور می‌رساند. همه آدم‌ها در مقابل اشیای فعال واکنش لحظه‌ای نشان می‌دهند.

بولسلاوسکی این مورد را با مثالی برای ما شرح می‌داد: اگر یک موش را وسط یک جمعیت انسانی بیندازیم، بهترین واکنش‌های آنی را از آدم‌های عادی خواهیم دید. ولی هنر آن جاست که بدون وجود موش بتوان همین واکنش‌های طبیعی را مشاهده کرد. این جاست که به اهمیت قدرت تخیل پی می‌بریم.

در کارگاه نمایش، اتودهایی در رابطه با پرورش حافظه فعال اجرا می‌شد. برای این اتودها، هر هنرجو موظف بود از یک هنرجوی قدیمی‌تر که به او راهنما یا شبان می‌گفتند، کمک بگیرد. ما در آنجا اتودهای زیادی با اشیای خیالی انجام دادیم، از نوشیدن چای گرفته تا خوردن گریپ فروت و کندن کفش و جوراب. یاد گرفتیم که چه تفاوت‌هایی بین پوست‌کندن طالبی با هندوانه و یا سیب‌زمینی با گردو وجود دارد.

در تمرینی دیگر، راهنمای من گفت: تابلویی فرضی را روی دیوار ببینم و در همان حال صدایی خاص را بشنوم. این تمرینات به جهت تحریک پنج حس اصلی انجام می‌گرفت. در اتودی دیگر، برای تقویت حافظه فعال می‌بایست دو عمل خیالی و شبیه‌سازی شده را توأمان انجام می‌دادم. مثلاً هم فنجان چای می‌نوشیدم و هم نامه‌ای می‌خواندم. از آنجا که تمام حواس من به خواندن نامه بود، عمل دیگر (نوشیدن چای) به گونه‌ای ناخودآگاه انجام می‌شد.

در یادداشت‌هایم تمرین دیگر ثبت شده که مربوط به اشیای خیالی است و آن را برای مادام اجرا کرده بودم. قضیه این بود که به اتاقم وارد می‌شدم و می‌دیدم که باد از پنجره تمام کاغذهایم را روی زمین ریخته و بعضی از آنها به هم چسبیده‌اند. بعد با قیافه‌ای که حاکی از رنجش و ناراحتی بود سعی می‌کردم کاغذهای به هم چسبیده را از هم جدا کنم. مادام به من تذکر داد: «خیر، شما دارید احساسات را برای ما تشریح می‌کنید. من احساسم چنین و چنان است. و بعد هم چهره‌تان را تغییر شکل می‌دهید. چنین نکنید... تنها از حافظه فعال خود استفاده کنید، واقعاً احساسش کنید، آن گاه بدون کلمه یا ژست خاصی نیز شما را درک خواهیم کرد.»

در یک اتود دیگر تحت عنوان موقعیت خیالی<sup>۱</sup> قرار بود از قفس نیمه‌باز یک شیر خارج شوم، بدون آنکه حیوان را از خواب بیدار کنم. در یادداشت‌هایم آمده که مادام منتقدانه می‌گوید: «تو می‌خواستی ترس از شیر را نشان بدهی نه تلاش ساکت برای خارج شدن از قفس را ... به جای آن سعی کن باور کنی تنها راه نجات تو خروج بدون سر و صدا از قفس است.» ذیل همین اتود خودم یادداشت منتقدانه دیگری دربارهٔ اجرایم اضافه کرده‌ام:

«توانستم که ارتباطی با یک شی یا موجود خیالی بگیرم. ولی وقتی حیوان

متوجه من شد، در رفتار و ریتم حرکت‌م تغییری به وجود نیامد.»

(۶ فوریه ۱۹۲۵)

زن روس اتود دیگری برای ما تهیه دید که به عقیدهٔ خودش تأکید را بر احساس واقعی می‌گذاشت نه نمایش احساس. این اتود شکلی گروهی و جالب داشت. ما نقش جمعی کودک را بازی می‌کردیم که در اسکله منتظر ورود عمهٔ خود با یک قایق پارویی هستند. مادام شمارش معکوس را از ۵ دقیقه شروع کرد. ۴ دقیقه، ۳ دقیقه و ... یکهو متوجه می‌شویم قایق ۴ ساعت بعد خواهد آمد! مادام به ما تذکر داد:

«سعی نکنید رنجش و ناامیدی را نمایش دهید. ببینید معنای این تأخیر

چیست. در لحظه زندگی کنید و نتیجه را بازی نکنید.»

(۶ فوریه ۱۹۲۵)

ما سعی کردیم قایق را از دور ببینیم و به دیگر وقایع اطراف خود توجه کنیم. در جلسهٔ بعد، رویداد شکل بحرانی‌تری به خود گرفت. قایق از دورها به چشم آمد ولی ناگهان میان آب متلاشی شد. تمام تمرکز ما می‌بایست معطوف به رویداد می‌بود نه نمایش عواطفمان.

کار با اشیای فرضی و درگیری در رویدادهای خیالی شیوه‌ای متعارف است که به عقیدهٔ بسیاری از کارشناسان بازیگر را آمادهٔ رویارویی با وقایع و اشیای

صحنه‌ای می‌کند. بعضی معتقدند که به کارگیری اشیای فعال<sup>۱</sup> و واقعی مهارت بازیگر را افزایش می‌دهد و به نخبگی او می‌انجامد. این عقیده به جای خود نیکوست ولی استانیسلافسکی و اساتید خود من با آن مخالف بودند، زیرا در آویختن با اشیای واقعی نمی‌تواند معضل تجربه صحنه‌ای را برای بازیگر حل کند. با این وصف، اگر چه همه در کنشی ساده، هر روز جوراب‌هایشان را در می‌آورند ولی روی صحنه همین عمل تحت نفوذ شبیه‌سازی و قدرت تخیل بازیگر صورت می‌گیرد.

نزد بولسلاوسکی، هدف از پرورش حافظه فعال این نبود که صرفاً مهارت‌های بازیگر در به کارگیری اشیای صحنه‌ای را افزایش دهد، بلکه منظور اصلی گسترش نیروی تخیل بود. نیرویی که بتواند بدون وجود واقعیت به آفرینش صحنه‌ای منجر شود. بازیگر ممکن است از اشیایی مستمسک در صحنه استفاده کند که یادآور شی واقعی می‌باشند، ولی هیچ کس به دست مکبث چاقوی واقعی نمی‌دهد تا هوا را با آن بشکافد و نیتش را عملی کند همچنان که برای اجرای صحنه خواب‌گردی، لیدی مکبث دستش به خون واقعی آلوده نخواهد شد. در صحنه، جنایتی واقعی روی نمی‌دهد و هملت روح پدر خویش را نمی‌بیند.

از تمهیدهای دیگر کارگردان روس این بود که به ما اتودهایی در زمینه رفتارشناسی حیوانات می‌داد. هدف از اجرای این اتودها نیز پرورش قوه مخیله ما بود. در یکی از جلسات می‌بایست اعمال گوناگونی را در هیئت میمون، فیل، اسب، سنجاب و ... انجام می‌دادیم. من در تمرینی دسته‌جمعی که همه ببر شده بودند، شرکت کردم. در یادداشت‌هایم آمده است که مادام به من چنین می‌گوید:

«سعی نکن از ببر تقلید ظاهری کنی، تو راحتی ببر را داری ولی

حس حیوان را نه!»

من هم پاسخ داده‌ام: «سعی کردم احساس ببر را داشته باشم، با نگاه به

قفل و بست قفس، حیوان احساس ناراحتی می‌کند.

(۶ فوریه ۱۹۲۵)

اتودهای حیوانات حاوی نکات ویژه و آموزنده‌ای بود. مادام برایمان توضیح می‌داد که این اتودها بازیگر را مجبور می‌کند تا به عناصری برجسته و ضروری در شخصیت‌پردازی و جان‌بخشی به حیوان توجه کند. هنرپیشه‌ها اساساً مایل‌اند نقشی را بازی کنند که به آنها شباهت داشته باشد. بعضی اوقات مجبور می‌شوند بخش مهمی از شخصیت را فقط به خاطر اینکه نتوانسته‌اند تفاوت‌های او را با خود بفهمند، از اجرایشان حذف کنند. در یادداشت‌هایم از قول کارگردان روس چنین آمده است:

«در اجرای اتود حیوانات، بازیگر از این نکته آگاه می‌شود که او یک حیوان نیست بنابراین فوراً شروع می‌کند به مطالعه و تحقیق در مورد اینکه کدام رفتار برجسته و ویژه، از آن کدام حیوان است.»

(۶ فوریه ۱۹۲۵)

رفتارها و کنش‌های بازیگر در این تمرینات، صرفاً منشأیی عصبی - عضلانی ندارند، بلکه همان‌طور که مادام به آن اشاره می‌کرد: پاسخ‌های حسی و عاطفی حیوان را نیز شامل می‌شدند. «در اینجا نیز هدف به نتیجه رسیدن آنی نیست بلکه ارضای میلی نهادی است که تحت سیطره و نفوذ تخیل کار می‌کند.»

بعد از اتودهای حیوانات، ما سراغ اجرای تمریناتی رفتیم که مربوط به شخصیت‌سازی آدم‌های ناآشنا با خودمان بود. من یکی از این اتودها را ثبت کرده‌ام.

«ما باید نقش سرخپوستانی را بازی می‌کردیم که در جشن کریسمس به سراغ عده‌ای کشاورز می‌روند و نمی‌دانند که چه چیز باید به آنها هدیه بدهند. نتیجه کار چندان جالب نبود. در شخصیت‌پردازی همیشه یک جای کار می‌لنگد. مثل اینکه جای پای سرخپوستی یک پا را روی جاده ببینی. آن روز (کریسمس) روز سردی بود. اگر چه یک دهقان پرزور می‌خواست با به رقص درآوردن ما، سرما را احساس نکنیم.»

تمرینات بعدی منحصر به حافظه تحلیلی<sup>۱</sup> بود. آنها طرحی برای پرورش تخیل بازیگر داشتند. طرحی که بعداً در کار من تحت عنوان «حافظه عاطفی»<sup>۲</sup> شرح و بسط بیشتری پیدا کرد. در کار عناصری چون تمرکز و حافظه فعال از عنصر دیگری نیز یاد می‌شد به نام حرکت یا کنش<sup>۳</sup>.

کنش را نمی‌توان تنها یک توصیف یا تفسیر ادبی از سوی نویسنده دانست، همچنین معادلی ساده برای آنچه قرار است روی صحنه افشا شود یا به تحلیلی منطقی از ماجرا بینجامد نیز نیست. کنش در اصل همان ذات و ماهیت نمایش است. کلمه آکتور<sup>۴</sup> یا کنشگر مؤید این ادعاست. هر بازیگری لاجرم به گونه‌ای کنش یا عمل خاص متوسل می‌شود. یک بازیگر بیرونی به کنش مانند «سودای صحنه» می‌نگرد، کجا باید حرکت کند؟ چه جایی بنشیند؟ و چگونه واکنش نشان دهد؟ چه زمان برای تأکید بر یک فکر، کنشی فیزیکی را به حالت تعلیق درآورد؟ تمام این تمهیدات وافی به این مقصود است که شخصیت در حال تفکر، احساس و یا عملی واقعی است.

علاوه بر آن، هر بازیگر مجموعه‌ای از کنش‌ها را روی صحنه می‌آفریند که به شکل زنجیره‌ای از اعمال جسمانی ارائه می‌شوند. او از درب وارد می‌شود، لحظه‌ای می‌ایستد، اطرافش را نگاه می‌کند، ژاکتش را درمی‌آورد، آستین‌های پیراهنش را بالا می‌زند و یکسری کارهای روزمره را انجام می‌دهد. در حین انجام همین اعمال عادی است که کلمات شخصیت نمایشی<sup>۵</sup> را بر زبان می‌آورد. اعمال جسمانی مزبور اغلب ناشی از تقلید ظاهری حرکات شخصیت و یا نشانه‌ای از اعمال برون‌ی او هستند.

حتی در این مرحله از سوداگری صحنه، کنش‌های حقیقی می‌بایست توسط پنج حس بازیگر و تمرکزی که روی صحنه دارد، آفریده شوند. تکرار می‌کنم، وقتی او لحظه‌ای می‌ایستد و به چیزی فکر می‌کند، فکر کردنش باید واقعی باشد

1. Analytic Memory

2. Emotional Memory

3. Action

4. Actor

5. Character



نه آنکه تظاهر به آن بکند. شاید در فکر پیدا کردن کسی است که الآن در خانه حضور ندارد، یا در صدد انجام وظیفه‌ای است که به او محول شده و باعث انتشار اخبار جدیدی خواهد شد. در همان حال که او اعمال جسمانی فوق را انجام می‌دهد این افکار می‌توانند از ذهنش عبور کنند و به کنش‌های صحنه حالتی زنده و واقعی ببخشند. اعمال واقعی صحنه در اصل از نیات بازیگر سرچشمه می‌گیرند. بگذارید صحنه‌ای کوتاه را مجسم کنیم:

مردی از درب وارد می‌شود، صدایی زنانه به گوش می‌رسد که می‌گوید:

آمدی عزیزم؟

مرد جواب می‌دهد: بله.

صدای زن: امروز چطور بود؟

مرد: خوب!

صدای زن: شام می‌خوری؟

مرد: آ...!

ممکن است مرد خبر هیجان‌انگیزی داشته باشد که بخواهد آن را به زن بگوید. در این صورت اعمال جسمانی‌اش به گونه‌ای خواهد بود که مکالمه فوق را تحت تأثیر قرار خواهد داد. فرض کنید مرد برای این به خانه آمده تا شک و تردیدی را که نسبت به زنش داشته مرتفع کند. در این صورت اعمال فیزیکی او برآیند نیات احساسی او خواهند بود. چگونه قضیه را مطرح کند؟ سریعاً به سراغ اصل مطلب برود؟ نتیجه این افکار و احساسات باعث رفتارهای متنوع و گوناگونی برای بازیگر در ارائه نقش می‌شود. عمل یا کنش، فارغ از هرگونه ارزش ظاهری، می‌بایست بیانگر نکته‌ای ضروری باشد که کلام از انتقال آن عاجز است. اعمال، صرفاً فیزیکی و یا ذهنی نیستند می‌توانیم آنها را به جسمانی، انگیزتاری<sup>۱</sup> و عاطفی تقسیم کنیم.

گوردون کریگ<sup>۲</sup> نظریه پرداز و کارگردان معروف تئاتر اعتقاد داشت که یک کنش سراسری بر نمایشنامه هملت سایه افکنده، و آن کنش کشف حقیقت

است. البته او نتوانست این ایده را در بازی بازیگران متجلی کند ولی در صحنه پردازی بصری هملت به آن توجه داشت. در اجرای سال ۱۹۱۲ که تئاتر هنر مسکو به کارگردانی استانیسلافسکی این اثر را به صحنه برد، کریگ سمت مشاور هنری را به عهده داشت. در صحنه افتتاحیه دربار شاهزاده دانمارک، همه بازیگران که شامل شاه و ملکه نیز می‌شدند در لباس‌هایی اندود شده از طلا در مقابل تماشاگران حاضر شدند. در واقع، تمامی صحنه آغشته به رنگ طلایی شده بود و تنها سرهای بازیگران از میان این رنگ قابل تشخیص بود. هملت در گوشه‌ای نشسته بود و به این صحنه درباری می‌نگریست، گویی کل این نمای باشکوه در ذهنش شکل گرفته بود، از آنجا که کنش اصلی صحنه کشف حقیقت بود، لباس‌های بازیگران آنها را به موجوداتی اثیری و زاده خیال هملت تبدیل کرده بودند. کریگ از این طریق می‌خواست حقیقتی والا را در اجرای صحنه به نمایش بکشد.

با جستجوی هملت برای بازگشایی معما و رفع هرگونه شک و تردید از آنچه روح پدرش برایش شرح داده بود، کل درام از منظر حقیقت‌جویی قابل رؤیت بود. اگر او می‌توانست بر ناباوری خود فایق آید به شخصیتی راسخ و ثابت قدم تبدیل می‌شد. هملت در همان نخستین کلام مهیب خود: بودن یا نبودن، در پی آزمودن شاه و کشف معمای مرگ پدرش بود. این تک‌گویی مهم تنها شرح حال عواطف و احساسات درونی یک انسان دردمند یا اعتراف تشنج‌آمیز آدمی نوید قبل از ترک زندگی نیست، بلکه مکاشفه وجودی است که در آستانه کشف معنای زندگی قرار دارد. اهمیت کنش یا عمل از آن روست که بازیگر را درگیر تجربه صحنه‌ای و پاسخ به آن می‌کند. در واقع، کنش بهانه‌ای است برای آنکه او به ساحت بازی وارد شود. هر نمایشی مملو از کنش‌ها و اعمال مختلف و گوناگون است. این اعمال از مقتضیات هر صحنه ناشی می‌شوند و بازیگر با به کارگیری آنها نشان می‌دهد که هدفش از اجرای قطعه چیست.\*

\* فرانسیس فرگوسن که در کارگاه نمایش درس خوانده بود، نظر بولسلاوسکی را درباره کنش

در کنار تمرینات روان‌شناختی و اتوذهایی که مربوط به پرورش جسم و بدن بازیگر می‌شد ما به پرورش بیان، رهایی<sup>۱</sup>، اتوذهای حرکت و حافظه فعال نیز می‌پرداختیم. یکی از اهداف کلاس‌های بولسلاوسکی این بود که حساسیت ما را نسبت به همه چیز بالا ببرد. درست مثل یک آهنگساز یا نوازنده که از درجه حساسیت بالایی برخوردار است، ما نیز به تمریناتی برای رسیدن به حد بالای تأثیرپذیری می‌پرداختیم.

در ۳۰ ژانویه ۱۹۲۵ به ما که دانشجوی سال اول بودیم اجازه دادند در سخنرانی بولسلاوسکی که برای اعضای گروه حرفه‌ای‌اش آماده کرده بود، شرکت کنیم. به آنها آموخته بودند که حتی در لحظات الهام نیز عواطف خود را

→  
یا عمل (Action) چنین ثبت کرده است:

«عمل نمایشی همواره در زمان حال روی می‌دهد. یعنی شکل مصدری دارد. مثلاً «رفتن به مسکو» عمل نمایشی در درام سه خواهر اثر چخوف است. در ادیب شاه - عمل نمایشی - پیدا کردن علت بلایابی است که بر شهر نازل شده که سرانجام به قضیه کشف گناه ادیب منجر می‌شود. درست همان‌طور که هر نقش را با عملی خاص می‌شناسیم هر نمایش یا درامی نیز واجد عمل یا کنشی ویژه است. کمتر شاهرکاری را می‌توان یافت که از این قاعده مستثنی باشد.»

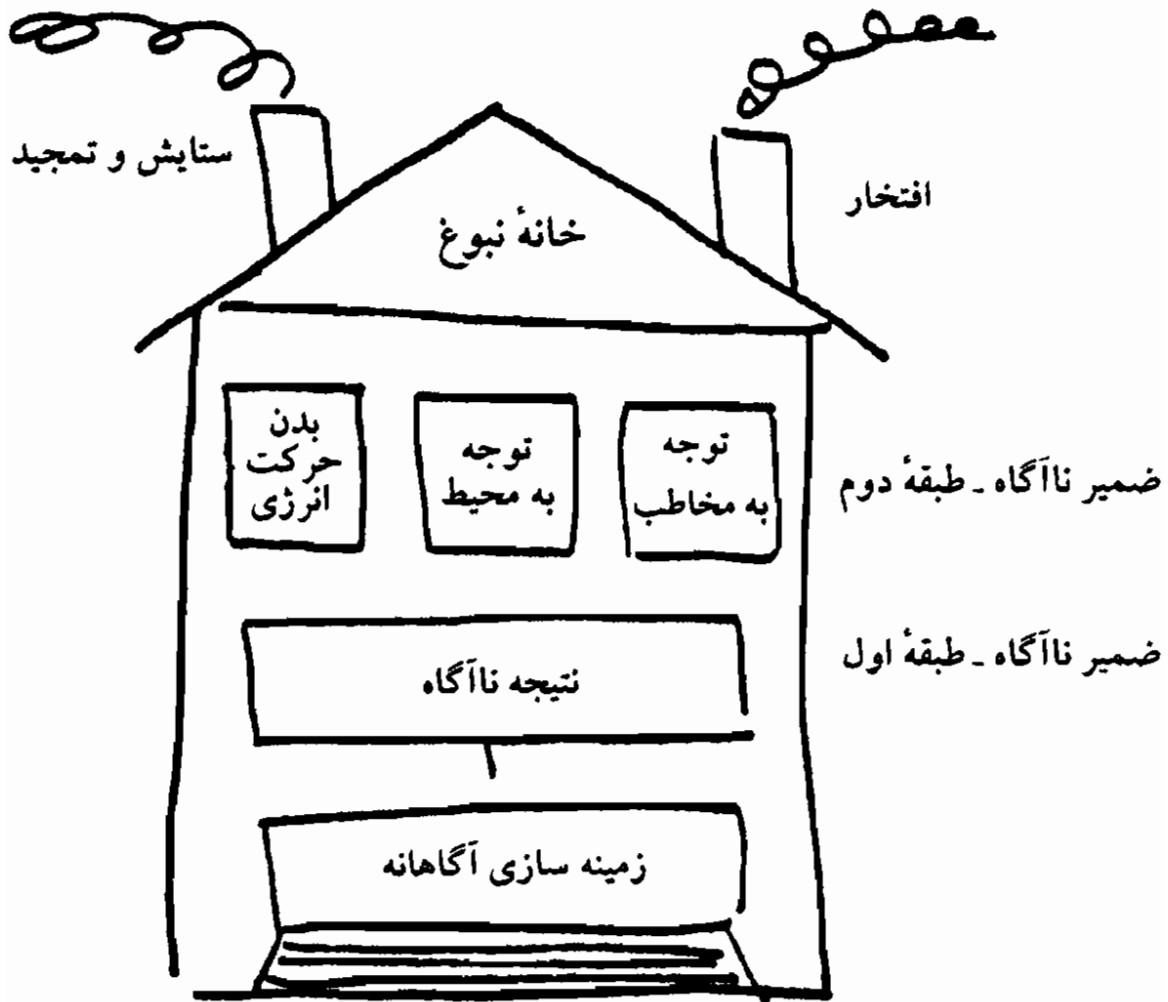
به عقیده من، «رفتن به مسکو» در سه خواهر بیش از آنکه یک عمل نمایشی باشد یک توصیف کلامی است. در چند اجرای ناموفقی که از این نمایش دیده‌ام وقتی بازیگران درباره رفتن به مسکو صحبت می‌کنند، خواندن فکر تماشاگران چندان مشکل نیست. انگار آنها با خود می‌گویند: «ای کاش جای این همه شکایت سریع‌تر بار سفر را می‌بستی!» اگر چه استانیسلافسکی خودش همیشه تأکید داشت که اعمال، ریشه روان - تنی (psychophysical) دارند ولی ابهامات زیادی حول و حوش این اصطلاح (عمل - کنش) به وجود آمد. تشریح ناقصی که او از موضوع عمل در مبحث «روش اعمال جسمانی» انجام داد با یافته‌های قبلی در آثار اولیه‌اش همخوانی نداشت. برخی از صاحب‌نظران که به کار اخیر او استناد می‌کنند مدعی هستند که مبحث عمل یا کنش در آن زمان برای کارگاه نمایش بولسلاوسکی ناشناخته بوده است. در همین رابطه، نظریه‌های تجربیدی و استادانه‌ای از سوی آنان اقامه شد که اختلاف‌های برداشت من از سبک استانیسلافسکی و روش آنها را نشان می‌دهد.

کنترل کنند. حتی امروز نیز به بازیگران می‌آموزند که رفتارهای ناخودآگاه آنها باید زمینه‌ای خودآگاه داشته باشد. اما بولسلاوسکی در سخنرانی‌اش یکر است سراغ تناقضی رفت که پیشتر در نظریات دیدرو در باب بازیگری نیز دیده شده بود.

«زمینه‌سازی ظهور هر هنری می‌بایست آگاهانه باشد. شما باید بدانید که چه می‌خواهید بکنید و چگونه؟... به الهام تکیه نکنید. برعکس به درک آگاهانه خود بنگرید که چکار قرار است بکنید. بنابراین، آموزش متد به معنای بالا بردن توانایی شماست. توانایی یا استعداد ممکن است ناخودآگاه باشد ولی زمینه‌سازی آن آگاهانه است. شما مقدمات را آگاهانه می‌چینید تا به نتیجه‌ای ناآگاه برسید. نتیجه فوق - ناآگاهی خودخواسته - لحظه‌گرانبهایی در اجرای نقش است. این ناآگاهی به معنای فراموشی، عنان گسیختگی و یا رؤیاپردازی نیست بلکه همان شعله آفرینش هنری است. اما این تنها، مرحله اول ناآگاهی محسوب می‌شود. ما باید قادر باشیم به مرحله دوم ناآگاهی برسیم. از طریق پرورش حافظه ناآگاه، بازیگر می‌تواند لحظات اعمال ناخودآگاه را تحت کنترل خود داشته باشد. مثالی می‌زنم، عملی عینی و خودآگاه را در نظر بگیرید، فرضاً کوبیدن یک میخ در دیوار، حالا این عمل را به شکلی ناخودآگاه انجام دهید. بعد از اتمام کار به یاد آورید که چگونه و چطور این کار را انجام دادید؟ بدن شما در چه حالتی بود؟ و اصلاً چرا این میخ را کوبیدید؟ آیا می‌خواستید خودتان را با آن حلق آویز کنید یا عکس محبوبتان را به دیوار بکوبید؟ انرژی و ریتم حرکت خود را به یاد آورید، آیا خسته شدید یا نه؟

سعی نکنید تصویر خودتان را هنگام کوبیدن میخ بازسازی کنید بلکه فقط احساس آن لحظه را در یادتان زنده کنید. (در واقع، حافظه حسی خود را فعال کنید. استراسبرگ) همین مشکلی که در به یاد آوردن حس لحظه کوبیدن میخ وجود دارد در یادآوری پیچیده‌ترین اعمال ناخودآگاه نیز برای بازیگر وجود دارد. مرحله‌ای است غیرقابل توضیح که تنها باید آن را حس کرد. همان‌گونه که در روز چند دقیقه به تمرین تمرکز می‌پردازید

زمانی نیز برای اتود اعمال ناآگاه کنار بگذارید.  
بولسلاوسکی بعد این طرح را که ملاحظه می‌کنید برای ما ترسیم کرد.



راهی مشکل

طبقه همکف زمینه‌سازی آگاهانه برای نتیجه ناآگاه را نشان می‌دهد. طبقه دوم ابزارهایی است که به وسیله آنها بازیگر به امر آفرینش نقش می‌پردازد. حرکت، بدن و انرژی به اضافه توجه به محیط و توجه به مخاطب. بعد به شیروانی می‌رسیم که عنوان خانه نبوغ بر آن نوشته شده و دودکش در طرفین

آن به چشم می‌خورد یکی از آنها ستایش و تمجید تماشاگران است و دیگری افتخاری که در انتظار بازیگر است. توصیف بولسلاوسکی از فرآیند آفرینش که به وسیلهٔ تمثیل خانه برای ما بیان کرد الهام‌بخش من در راه‌اندازی و توسعهٔ فعالیت‌های تئاتر گروپ<sup>۱</sup> بود. با تجربیاتی که از کلاس‌های کارگاه نمایش آموخته بودم مترصد جمع کردن آدم‌های با استعداد و نخبه‌ای بودم که آن زمان در عرصهٔ نمایش آمریکا فعال بودند. یکی از آنها جان مارتین بود که نقدهای برجسته‌ای دربارهٔ نمایش و رقص در مجلهٔ نیویورک تایمز می‌نوشت، فرانسیس فرگوسن که بعداً پروفیسور ادبیات تطبیقی شد، هارولد هچت<sup>۲</sup> که از تهیه‌کنندگان هالیوود بود، جرج اونرباخ که کارگردان فیلم شد و استلا آدلر که در ابتدا هنرپیشه گروه یدیش<sup>۳</sup> بود و بعد به بازیگری پرآوازه در عرصهٔ هنر نمایش آمریکا بدل شد. نزد هیچ کدام از آنها احساسی را که خودم نسبت به تکوین هنر بازیگری داشتم نمی‌یافتم. هارولد کلرمن در کتابش تحت عنوان «سال‌های سخت» مرا از متعصبین به کارگیری حس حقیقی در امر بازیگری دانسته است. خودم فکر نمی‌کنم تعصبی در این زمینه داشته باشم. باید اعتراف کنم که تحقیق در کشفیات استانیسلافسکی امروز برای من موضوعی جدی است و اگر زمانی مباحثی چون تمرکز، رهایی و حافظهٔ فعال (حسی و عاطفی) ذهنم را به خود مشغول کرده بود، امروز پس از سال‌ها تحقیق و تجربه معانی ژرف‌تری برایم پیدا کرده‌اند.

1. The Group Theatre

2. Harold Hecht

3. Yiddish



بخش دوم

سفر ادامه دارد



## اکتشافات در تئاترگروپ

تمام تلاش من در تحلیل‌هایی که از کشفیات استانیسلافسکی داشته‌ام و نیز تجربیاتی که در کارگاه نمایش کسب کردم تأکید بر این مهم است که تمرین‌های مبتنی بر تخیل و باور به بازیگر کمک می‌کنند تا واقعیت مطلوب را روی صحنه بیافرینند. این تمرین‌ها با فرآیند آفرینش مربوط هستند. بازیگر باید بتواند حقیقت را متجلی کند و تکنیک‌های خودآگاه و ناآگاه به او کمک می‌کنند تا مکاشفه‌اش شکل بگیرد. استانیسلافسکی به خوبی از معضل انتقال بیانات و عواطف به تماشاگر آگاه بود. به همین دلیل هم کتاب کار هنرپیشه روی خود را به دو بخش تقسیم کرده بود: بخش اول مربوط به کار هنرپیشه روی خود در جریان تمرین و آفرینش است و بخش دوم به کار بازیگر در خلال تجسم در اجرای صحنه‌ای می‌پردازد. او خودش از عدم کفایت عواطف بازیگران به ویژه در اجرای نمایشنامه‌های کلاسیک ناراضی بود.

شاگرد برجسته او و اختانگوف در حین ساختن یکی از آثار بدیعش مجبور شد در به کارگیری برخی از قواعد استاد تجدیدنظر کند. این اصلاحات باعث شد تا او به نتایج درخشان نمایشی برسد و برای خودش اعتباری کسب کند.

برداشت و فهم من از کار استانیسلافسکی از خلال اجرای ایده‌های او در کارگاه نمایش شکل گرفته است. به وسیلهٔ درس‌ها و آموزه‌های بولسلاوسکی و

همسر روشش بود که من قواعد سیستم استانیسلافسکی را آموختم. غالب اوقات با خودم فکر می‌کنم چه ارتباط و شباهتی بین سیستم او و آنچه ما متد می‌نامیم وجود دارد. خود من همیشه گفته‌ام که متد برداشت و اقتباسی است از قواعد و راهکارهایی که در سیستم استانیسلافسکی طرح شده است. این قواعد را در اوایل دهه سی به هنگام کار با بازیگران جوان تئاترگروپ آزمودم و بعدها در کلاس‌های شخصی‌ام در آکتورز استودیو نیز به گونه‌ای دیگر در معرض آزمایش قرار دادم. به هر حال، من همیشه کار خودم را «روش اجرا» نامیده‌ام و از به کار بردن لفظ سیستم یا نظام پرهیز داشته‌ام. علاوه بر آن با توجه به مناقشات و سوء تفاهم‌هایی که درباره اصطلاح سیستم به پا شده و بخشی از آن مربوط به ابهاماتی است که در آثار اولیه و متأخر استانیسلافسکی وجود دارد. ترجیح می‌دهم آزمون‌ها و اشتباهات خودم را به گردن او نیندازم.

کاری که اکنون در حوزه آموزش بازیگری ارائه می‌دهم به نام متد شناخته شده است که نه تنها از راهکارهای عملی استانیسلافسکی استخراج شده بلکه به وضوح تحت تأثیر آزمایشات و اجراهای واختانگوف نیز هست. مضافاً که تفسیرها و پیشنهادها من نیز بدان افزوده شده است. ما به وسیله تجزیه و تحلیل و کار عملی بر ایده‌های او به شکلی منعطف در پی تکمیل یافته‌های او بوده‌ایم. تجربه‌های شخصی در تئاترگروپ، آکتورز استودیو و کلاس‌های خصوصی‌ام در جهت یافتن پاسخی به معضل اصلی بازیگر یعنی بیان عواطف بوده است. در واقع، متد ثمره تلاش پژوهشگرانه‌ای است که مسائل بازیگر در قرن اخیر را مورد بررسی قرار می‌دهد.

وظیفه من در تئاترگروپ آموزش بازیگران و کارگردانی اجراها بود. ما در راهکارهای متد را برای رسیدن به یک تئاتر نمونه و کامل می‌آزمودیم. از سال ۱۹۴۸ به این سو تمام تلاشم به عنوان کارگردان هنری آکتورز استودیو این بود که مهارت‌های فردی بازیگر را پرورش دهم. در فصل‌های بعد بیشتر در این مورد سخن خواهم گفت.

یکی از اکتشافات مهم من در تئاترگروپ تجدیدنظر در یکی از آموزه‌های

اساسی استانیسلافسکی بود که اگر طلایی یا اگر خلاق<sup>۱</sup> نام دارد. همان طور که قبلاً اشاره کردم، تعریف استانیسلافسکی از اگر طلایی مبتنی بر یک پیشنهاد فرضی بود. پیشنهادی که می‌توانست سیر وقایع نمایش را رقم بزند. رفتار، کردار، احساس و حتی واکنش بازیگر را می‌توان با «اگر طلایی» مرتبط دانست. این آموزه به ویژه برای اجرای نقش‌های معاصر و شخصیت‌هایی که از نظر روانی به بازیگر نزدیک هستند، مناسب است ولی نمی‌تواند بازیگر را به حس پرشور و کنش سلحشورانه شخصیت‌های کلاسیک نزدیک کند. واختانگوف که در حال تحقیق بر روی شکل‌های بیانی ثابت در تئاتر بود آموزه استانیسلافسکی را مورد ارزیابی دوباره قرار داد. سیر وقایع و شرایط محیطی درام شخصیت نمایش را در موقعیتی قرار می‌دهد که فلان واکنش مشخص را انجام دهد. سؤال این است که اگر بازیگر آن نقش بخواهد به همان واکنش خاص برسد از چه انگیزه و محرکی باید استفاده کند؟ من نیز در تمریناتی که با تئاترگروپ داشتم به این نتیجه رسیدم که «اگر طلایی» مورد نظر استانیسلافسکی نمی‌تواند مشکل اساسی بازیگر را روی صحنه حل کند. بنابراین از اصلاحات واختانگوف در تمرینات عملی استفاده کردم. این تغییرات نه تنها دشواری‌های کار ما را بهبود بخشید بلکه ابهامات و محدودیت‌های موجود در نظریه استانیسلافسکی را نیز مرتفع نمود. به وسیله آنها بازیگر می‌توانست توأمان حقیقت شخصی خویش را بیافریند و به تأثیری مطلوب و هنری نیز دست یابد. مسئله اصلی ما پیدا کردن محرک و جانشین کردن آن با اصل رویدادی بود که در درام روی می‌داد. در این صورت، هنرمند محدود به شرایط پیشنهادی داستان نمی‌شد و می‌توانست با جانشین‌سازی رویدادی واقعی، به واکنشی حقیقی برسد که مقتضی با نقش بود. از آنجا که دیگر در بند شرایط فرضی درام قرار نمی‌گرفت این آزادی را داشت که از حدود رفتارهای طبیعی خود نیز فراتر رود.

در حین کار در تئاترگروپ من اصراری نداشتم برای اینکه بازیگران دقیقاً از شرایط محیطی درام تأثیر بپذیرند و همین مسئله باعث می‌شد تا مشکلات و

بحث‌هایی با هم داشته باشیم. به جای آن به دنبال علائم و حالاتی بودم که مستقیماً از تجربه شخصی بازیگر سرچشمه گرفته باشد. احساس می‌کردم از این راه به نتیجه بهتری می‌رسم.

اغلب تصور می‌شود بازیگر باید دقیقاً به همان چیزی فکر کند که کاراکتر (شخصیت نمایشی) به آن فکر می‌کند. بازیگرهایی که با این نظر مخالف‌اند وقتی مورد تحسین واقع می‌شوند که: چقدر این صحنه را خوب بازی کردی؟ با رضایت پاسخ می‌دهند: آهان ... پس شما فکر می‌کنید خوب بوده؟ می‌دانید واقعاً در آن لحظه به چی فکر می‌کردم؟ بعد خاطره‌ای را برایتان تعریف می‌کند که اصلاً ربطی به فکر آن شخصیت نداشته، و صرفاً یک تجربه شخصی بوده، مثل رفتن به قصد صرف شام یا شستن لباس در خشکشویی و نظایر آن. اما نکته مهم اینجاست که او حقیقتاً در فکر چیزی واقعی بوده و این در قیاس با زمانی که وانمود به این کار می‌کرده، زنده‌تر به نظر می‌رسد.

تمرینات و آموزش‌های ما در تئاترگروپ آن چنان که باید و شاید شناخته نشده است. اگر چند مورد از آنها را برایتان ذکر کنم به آموزه‌های من در مورد اصلاح نظریه اگر طلایی پی خواهید برد. در نمایش «داستان پیروزی» نوشته جان هاوارد لاوسن که در سال ۱۹۳۲ کارگردانی کردم، لوتر آدلر نقش یک جوان کله شق سهامدار را بازی می‌کرد که می‌خواست از پله‌های ترقی بالا برود. این شخصیت از محیط پیرامونش متنفر بود. لوتر نمی‌توانست حس واقعی او را پیدا کند. به او گفتم باید واکنشی انفجاری داشته باشی. اما لوتر تا حالا در زندگی‌اش دست از پا خطا نکرده بود و اهل عصبانی شدن هم نبود. بالاخره بعد از تمرینات زیاد یک روز ازش پرسیدم: چه چیزی حرصت را درمی‌آورد؟ گفت: وقتی یک نفر بخواهد عمداً دیگری را بترساند. بنابراین، موقعیت جدیدی را در ذهنش جایگزین کردم تا به آن انرژی ویرانگر و حس تنفّری که مورد نیاز شخصیت بود، برسد. بدیهی است که تماشاگر از محرک ذهنی او آگاه نبود، بلکه فقط می‌دید چگونه یک سهامدار جوان از کوره در می‌رود.

نمونه پیچیده‌تری در همان نمایش داشتیم. استلا آدلر حس‌های شدید

عاطفی و حرکات پرشور بدنی از خود نشان می‌داد که از نظر نویسنده نمایشنامه با شخصیت منشی خجالتی که عاشق لوتر بود، جور در نمی‌آمد. لاوسن از او خواست نقش زن احساساتی و سحرآمیز رئیس شرکت را بازی کند. ما استلا را زیر نظر داشتیم، اجرای طیف‌های متنوع حسّی در شخصیت‌های پرتحرک بیشتر میسر است. من حسّی عمیق در این شخصیت می‌دیدم که استلا واجد آن بود ولی به نظرم در چاشنی اجرایش جنبه عاشقانه و اثیری نیز وجود داشت. گرفتن این حالات از او بسیار دشوار بود چون به طور طبیعی و غریزی می‌خواست صحنه را در تسخیر خود آورد.

در یک قسمت، کاراکتر می‌بایست اشتیاق خود را نسبت به سهامدار پنهان کند. تمام تلاش استلا برای اجرای این صحنه ناموفق ماند چون خودش در زندگی واقعی رفتاری که دالّ بر پنهان کاری، امتناع در بروز عواطف و یا عشقی خاموش باشد، بروز نمی‌داد. بالاخره با اجرای اتودی غیرمتعارف به نام «عرشه کشتی» توانست حسّ درونی شخصیت را ارائه دهد. پیشنهاد من به او چنین بود:

«فرض کن در عرشه یک کشتی هستی، شب هنگام است و نور مهتاب می‌تابد. تو و یکی از مسافران که مردی بیگانه است چند کلمه‌ای با هم حرف می‌زنید. از آنجا که می‌دانید این گفتگویی گذراست ممکن است چیزهایی به هم بگویید که تا حالا به هیچ کس دیگر نگفته‌اید. ولی هیچ کدام از شما تمام اندیشه و نیات خود را به دیگری نمی‌گویید بلکه تنها بخشی از آن را برای فردی که هنوز نمی‌شناسد افشا می‌کند. بعد از پنج روز هرکدامتان علاقه‌ای به یکدیگر پیدا کرده‌اید ولی دیگر وقت خداحافظی است. به هم می‌گویید از ملاقات با یکدیگر خوشحال شده‌اید،

شاید بار دیگر همدیگر را ببینید و همه چیز تمام می‌شود.»

بعد از اینکه استلا این اتود را تمرین کرد. فرض را بر این گذاشت که صحنه نمایش همان عرشه کشتی است و تلاش کرد تا همان حسّی را که در زیر نور مهتاب به هنگام شنیدن صدای آب داشت، در خود زنده کند. بنابراین رفتارش شبیه حضور قبلی در دفتر کار نبود. بعد از اجرا وقتی مردم پشت صحنه می‌آمدند

او را نمی‌شناختند. دوستانش می‌گفتند بازی بسیار متفاوت و سنگینی ارائه داده، فکر می‌کنم متمایزترین کارش در تئاتر همین اجرا بود.

یک سال بعد از نمایش «داستان پیروزی» تئاترگروپ اولین کار هنری‌اش را که اتفاقاً با توفیق تجاری هم روبه‌رو شد، به روی صحنه برد. نام این کار «مردان سفیدپوش» نوشته سیدنی کینگزلی بود که در برادوی اجرا شد. این اولین نمایش بیمارستانی در نوع خودش بود زیرا تمام حوادث آن در یک کلینیک پزشکی روی می‌داد. جو برامبرگ نقش سرپرست دکترها را بازی می‌کرد. او قبلاً سابقه بازی در نقش‌های کمدی را داشت و به همین دلیل نوعی جنبش و نشاط خاص در کارش دیده می‌شد که مناسب حال این شخصیت نبود. او باید بسیار مرموزتر و جدی‌تر از حالت طبیعی‌اش می‌شد. برای رسیدن به نتیجه مطلوب اجرای اتودی به نام «اف.بی.آی» را به او پیشنهاد کردم.

«فرض بر این بود که او به عنوان مأمور اف.بی.آی موظف به تحقیق در گروه نمایشی ما شده است. البته نمی‌بایست در این باره با کسی حتی بازیگران حرف می‌زد و نشانه‌ای از مأموریت خود را رو می‌کرد. این اتود هم مانند اتود عرشه کشتی باعث شد تا احساسی غریب و مقتضی با نقش در بازیگر به وجود آید.»

ما در نمایش «عقاب طلایی او» اثر ملوین لوی<sup>۱</sup> (۱۹۳۹ به کارگردانی خودم) با مشکلی در طرح یک اتود جمعی روبه‌رو شدیم. زلزله‌ای در پایان پرده دوم روی می‌داد و بازیگران می‌بایست به آن واکنش نشان می‌دادند. در حالت واقعی وقتی مردم صدای تکانه‌های زلزله را می‌شنوند برآشفته شده، سراسیمه از خانه‌های خود بیرون می‌زنند تا ببینند چه اتفاقی در حال روی دادن است. در صحنه، مسئله فرق می‌کند چون ما به یک واکنش نمایشی و هماهنگ احتیاج داریم. من موقعیتی فرضی برای بازیگران آفریدم که با اصل رویداد زلزله تفاوت داشت. فرض کنید:

«شما در حال فرار از کشوری به کشور دیگر هستید (در آن زمان آواره‌های

جنگی از آلمان می‌گریختند و این تصویر در ذهن آنها وجود داشت) هم اکنون شما را در محلی نزدیک مرز به صورت قاچاق مخفی کرده‌اند. امشب زندانی هستید و فردا از خط مقدم جبهه عبور خواهید کرد. در همین لحظه، جرقه آتشی برافروخته می‌شود.»

بعد برای هر کدام از آنها در قبال جرقه آتش واکنشی در نظر گرفتیم. مثلاً یکی بوی دود را حس می‌کند، دیگری فکر می‌کند پناهگاه آنها عنقریب بمباران خواهد شد و ... خلاصه اینکه آنها می‌فهمند گیر افتاده‌اند. عکس العمل گروهی آنها در این لحظه با ترس و هراس توأم بود. هدف از جانشین‌سازی وقایع در این اتودها تنها این نبود که بازیگر به احساس طبیعی خود در شرایط فرضی دست پیدا کند بلکه مقصود اصلی پیدا کردن احساسی شبیه احساس شخصیت در نمایشنامه بود. شماری از بازیگران گروه بودند که با اجرای اتودهای فوق کارشان مورد تأیید نه تنها من بلکه تماشاگران و منتقدین قرار می‌گرفت، ولی در تمرینات محدود و بسته عمل می‌کردند. چون جانشین‌سازی هنوز برای آنها توجیه نشده بود. هرچند سعی می‌کردم با آنها همدردی کنم ولی نظرشان مورد تأیید من نبود. نمی‌توانستم با بازیگری که عواطف بیانی‌اش را فقط در خدمت چارچوب متن و نمایش قرار می‌داد، موافق باشم.

آفرینش عواطف، فی‌نفسه مشکل اساسی در امر بازیگری نیست. (مخصوصاً نزد هنرپیشه‌هایی که قابلیت حسی بالایی دارند، مثل خانم آدلر) مسئله مهم ایجاد حس صحیح و متناسب با شخصیت است. تجربه‌هایی که با تئاترگروپ در این زمینه داشتم، افق‌های جدیدی را برایم گشود تا یافته‌های دیگری را به آموزه‌های بنیادی استانیسلافسکی و واختانگوف بیفزایم. این یافته‌ها صرفاً در جهت بالا بردن ظرفیت تجربه‌پذیری بازیگر نبود، بلکه برای شدت بخشیدن به ظهور عواطف و بیان نمایشی آنها نیز بود. به وسیله یافته‌های فوق می‌توانستیم راهکاری پیدا کنیم که عمل آفرینش احساس را از لحظه شروع تا زمان امتناع از واکنش‌های برونی شدید دربرگیرد.

هارولد کلرمن<sup>۱</sup> در کتاب «سال‌های سخت» در ذیل عنوان: «تئاترگروپ» اصرار می‌ورزد که آموزه‌های من تحت تأثیر دو عامل حافظه فعال و بداهه‌سازی<sup>۲</sup> بوده است. (البته هارولد توضیح زیادی در این باره نداده است) صحیح است که من در مورد این دو مقوله زیاد صحبت کرده‌ام اما دلایل موجهی نیز برای آن دارم. بداهه‌سازی «در فرآیند آموزش و تمرین» نقش مهمی در کلاس‌هایم دارد چرا که اساس کار جمعی را بر آن استوار می‌دانم. توجه به «حافظه فعال» برای بازیگر امری تجربی و ضروری است که به مخزن خاطرات عاطفی او مربوط می‌شود. حتی بازیگران بزرگ نیز گاه قادر به آفرینش ارادی در این حوزه نیستند. استانیسلافسکی خود شرح کاملی از تمهیدات بداهه‌سازی، به کارگیری اشیای تخیلی و حافظه عاطفی نداده است. در این موارد است که متد نقش تکمیلی خود را نشان می‌دهد. در هنگام کار در تئاترگروپ اکثر اتوهای پیشنهادی من در ارتباط با نمایشی بود که در دست داشتیم. هدف از اتوهای بداهه این بود که بازیگر بتواند جریان اندیشه و احساس خود را گسترش دهد و همگام با رویدادهای خلق‌الساعه درام حرکت کند. حرکت خود به خودی ناشی از بداهه‌سازی می‌بایست توأمان در حوزه عمل و گفتار روی می‌داد تا به آن چیزی که هدفش را داشتیم، می‌رسیدیم: یعنی زندگی در لحظه بر روی صحنه. این گونه اجرا به بازیگر و تماشاگر می‌فهماند که همه چیز هم اکنون و در لحظه آفریده می‌شود. بداهه‌ورزی موجب می‌شد تا بازیگر واکنش‌های عقلانی شخصیت را استتار کند و جریان سیال اندیشه و عمل را فارغ از معنای ظاهری کلمات تجسم بخشد.

مسئله دیگری که آن زمان با آن درگیر بودیم مسئله بیانات نمایشی و برون‌فکنی<sup>۳</sup> بود. شهرت گروه نمایشی ما به این خاطر بود که نقش‌ها را به شیوه‌ای طبیعی و با جزئیات واقعی بازی می‌کردیم. به همین دلیل به هنگام اجرای آثار کلاسیک شکسپیر و مه‌لر یا سبک‌هایی چون کم‌دیا دل آرته و کم‌دی

1. Harold Clurman

2. Improvizations

3. Expression



موزیکال که از واقع‌گرایی به دور بودند، دچار مشکل می‌شدیم. باید راهکاری می‌یافتیم تا بازیگران ما بدون دور شدن از حقایق درونی نقش و انگیزه‌های واقعی بتوانند شیوه‌های نمایشی و سبک‌دار (استیلیزه) را نیز اجرا کنند. در میان اتودهای بداهه تأکید را بر آنهایی گذاشتیم که مربوط به، به کارگیری اشیای واقعی و خیالی، کار با کلمات، تصاویر و موقعیت‌های خارق عادت بودند. این‌گونه بداهه‌ورزی اغلب ما را به شیوه‌های نمایشی و غیرواقعی نزدیک‌تر می‌کرد. بعضی از آنها را از مضمون نقاشی‌های جرج گروتس اقتباس کردیم. طراحی صحنه اتاق فرمان نمایش مردان سفیدپوش نیز یکی از تابلوهای او بود. خیلی از منتقدین این صحنه را به یک «باله» تشبیه کردند. بعداً به شکلی بداهه آن را برایتان توضیح می‌دهم.

کار من که با آموزش در تئاترگروپ شروع شده بود، با اجرای نمایش «خانه کانلی»<sup>۱</sup>، بُعدی روان‌شناختی پیدا کرد و در اجراهای دیگر (داستان پیروزی و مردان سفیدپوش) شکلی واجد سبک یافت. البته نه چندان نمایشی و اغراق‌آمیز مانند آثار و اختانگوف. در کار بعدی‌ام که اجرایی موزیکال به نام جانی جانسون بود: شیوه‌ای صحنه‌پردازانه و متناسب با موضوع اختیار کردم. منتقدی درباره آن نوشت: آمیزه‌ای از هوگارث<sup>۲</sup>، برادران مارکس و چارلی چاپلین.

در همان زمان هارولد کلرمن تجربیاتی روان‌شناسانه را در گروه تئاتری‌اش می‌آزمود. نظیر آنچه در «بهشت گمشده» اثر کلیفورد آدت به نمایش گذاشت یا در آثاری که جنبه‌های واقع‌گرایانه و آزادتری داشت. مثل «بیدار شو و آواز بخوان» و نمایش «پسر طلایی».

«عشق من در کوهساران» نوشته ویلیام سارویان و به کارگردانی رابرت لوئیس مثال خوبی از یک نمایش واقع‌گرایانه با مایه‌های تخیلی بود که در ادامه جستجوی سارویان در تئاتر برای رسیدن به شیوه‌ای واقعی و در عین حال واجد سبک (استیلیزه) به صحنه آمد.

کار الیاکازان به عنوان کارگردان بسیار پرشور بود. او از تئاترگروپ آغاز کرد و اقتضای موضوعاتی که انتخاب می‌کرد طوری بود که باید از روشی واقع‌گرایانه در اجراهایش استفاده می‌کرد. البته نشانه‌هایی از یک سبک سنگین نمایشی در اجرایی که از اثر آرچی‌بالد مک‌لیش<sup>۱</sup> به نام جی.بی. داشت، دیده می‌شد. افق دید نمایشی کازان بسیار وسیع بود. مثل پرده‌ای عریض از یک نمایش یونانی که مردم هرگز قادر به دیدن آن نشدند.

دورانی که در تئاترگروپ گذرانیدیم صرفاً به تحقیق و اکتشاف سپری نشد. ما از کشفیات پیشین برای اجرای مطلوب آثار حرفه‌ای استفاده می‌کردیم. تمرکزمان معطوف به تجربه و کار عملی بود تا بحث‌های نظری. این روشی بود که در ارائه سیستم استانیسلافسکی توسط اساتیدمان آموخته بودیم. در عین حال آن دوران مؤید تلاشی بود جهت شناسایی دانش و توانایی‌های ویژه خودمان، تا با به کارگیری آنها بدون آنکه تقلیدی از استانیسلافسکی و پیروانش کرده باشیم، به نتایج شخصی خودمان برسیم.

## کلاس‌های من در اکتورز استودیو

در سال ۱۹۴۸ بود که به عنوان کارگردان هنری مدرسه بازیگری اکتورز استودیو انتخاب شدم. همان زمان مسئله‌ای ذهنم را مشغول کرده بود. چرا بازیگران علی‌رغم تجارب صحنه‌ای‌شان نمی‌توانستند همیشه عواطف مقتضی با نقش را بیافرینند؟ من قبلاً با این مسئله در تمرینات عملی روبه‌رو شده بودم، ولی اکنون به عنوان مشکل اساسی به آن می‌اندیشیدم.

شکسپیر در هملت گفته بود که: «بازیگر روحش را به پندار خویش می‌سپارد و این همه از برای هیچ؟» آیا او نیز چون من می‌خواست دلیلی موجه برای شور بازیگری پیدا کند. ژاک کوپو کارگردان معروف فرانسوی یکی از هنرمندانی بود که اعتراف می‌کرد به عنوان بازیگر هرگز محرک ویژه‌ای برای برانگیختن عواطف و رسیدن به شور صحنه‌ای نیافته است. ما در پی یافتن این محرک جادویی بودیم.

مسئله دیگر این بود که گاه بازیگر انگیزه عواطف را پیدا می‌کرد ولی از برون‌فکنی و بیان آن عواطف عاجز بود. معضل اخیر در طول تاریخ نمایش لاینحل باقی مانده بود. من می‌خواستم علت برون‌فکنی عواطف در انسان را کشف کنم. نه تنها بازیگران بلکه همه آدم‌ها کم و بیش، آن را تجربه کرده‌اند. انسان از همان بدو تولد استعداد برون‌فکنی را با خود همراه دارد. او کم‌کم

یاد می‌گیرد. چگونه از ابزارهای طبیعی بدنش برای این منظور استفاده کند. ابتدا راه رفتن را می‌آموزد و بعد سخن گفتن را، بدون آنکه از مکانیزم و ساخت و ساز این اعمال سر در بیاورد. یاد می‌گیرد که آواز بخواند و اصوات موسیقایی از گلویش خارج کند، لیکن نمی‌داند حنجره او چگونه این کار را انجام می‌دهد. حتی زمانی که به راحتی حرف می‌زند و کلمات و واژه‌ها را تلفظ می‌کند و از عملکرد اعصاب و ماهیچه‌های صورتش آگاه نیست. یک کودک برای آنکه یاد بگیرد به تنهایی کفش خودش را بپوشد پنج سال وقت لازم دارد. ولی بعد از یادگیری همین عمل را به شکل عادت انجام می‌دهد. به همین ترتیب او تحت تأثیر شرایط محیطی، عادات دیگری چون اندیشیدن، سخن گفتن و رفتارهای شخصی‌اش را شکل می‌دهد.

«عادات بیانی» نیز در همین مرحله بوجود می‌آیند. کودک عواطف و احساسات خود را صرفاً بر اساس غریزه، شخصیت و توانایی‌های بالقوه عاطفی‌اش بیان نمی‌کند. در بسیاری موارد خانواده و اقتضای محیط است که به او حکم می‌کنند چگونه در برابر محرک‌ها واکنش نشان دهد. شاید شخص بتواند از «عادات جسمانی» خویش آگاه شود و بر آن اشراف داشته باشد، ولی معمولاً درک افراد از واکنش‌های عاطفی و احساسی خودشان اندک است.

فرض کنید شخصی به سنی رسیده که می‌خواهد بازیگر شود. یعنی شور و شوق این کار در او وجود دارد. بدیهی است تا حدی از بضاعت‌های فیزیکی خود که همانا قدرت صدا و حرکات بدنی باشد، آگاه است. ولی شناخت چندانی از ابزارهای حسی و عاطفی‌اش ندارد. نمی‌داند چگونه باید عواطف را تحت اختیار داشت و به مرحله برون‌فکنی رسانید.

او اغلب در دامی می‌افتد که ما به آن «کیش منش»<sup>۱</sup> می‌گوییم. یعنی اعمالی از خود بروز می‌دهد که به تصور خودش طبیعی و بی‌شائبه‌اند ولی در اصل زاده کلیشه‌های رفتاری هستند. در اکتورز استودیو من به دنبال راهکاری بودم تا بتوانم کلیشه‌های فوق را کمرنگ کنم. این عادات غلط، توهمی از بیان حقیقی

همراه داشتند که مستقیماً بر میزان و شدت عواطف بازیگر تأثیر می‌گذاشت. مشکل مزبور یک بار به هنگام تمرین با یک بازیگر زن با استعداد به وجود آمد. او شماری از کلیشه‌های رفتاری را به شکل بارز در حالاتش ارائه می‌داد. مثلاً در صحنه‌ای مرتب دستش را به شیوه‌ای نمایشی بالا می‌برد. برای حذف این حرکات اضافه، دستش را با ریسمانی نه چندان محکم به ستونی در صحنه بستیم. این کار باعث حذف تکانه‌های عصبی دستش شد. تنها آن زمان که محرک عاطفی شدت می‌گرفت او ناخودآگاه ریسمان را پاره می‌کرد و دستانش در خدمت حس مطلوب صحنه بالا می‌رفتند، در این لحظه بود که «ژست» توأمان از احساس و برون‌فکنی لازم برخوردار می‌شد.

بازیگر معروف دیگری بود که فرق زیادی بین رفتارهای کلیشه‌ای و طبیعی‌اش قائل نمی‌شد. حدود ده سال طول کشید تا تمایز فوق را دریافت و از آن پس بازی‌اش رشد چشمگیری کرد. این نکته قابل توجه است که «عادات بیانی» معمولاً دردسرافرین هستند. آنها از تجارب مشخصی سرچشمه می‌گیرند که نهایتاً به عادات و رفتاری ناآگاه در انسان مبدل می‌شوند. به وسیله تمرین‌های «رهاسازی» می‌توان از شدت بروز آنها در بازی کاست.

بازیگر حرفه‌ای را به یاد دارم که مدت زیادی تحت نظر من در اکتورز استودیو کار می‌کرد، اما هنوز نتوانسته بود آن چنان که باید به مرحله «رهایی‌سازی» برسد. او در رادیو برویایی داشت و شهرتی به هم زده بود ولی روی صحنه اعتماد به نفس لازم را نداشت. در واقع توانایی‌اش بیشتر در حوزه مهارت‌های صدا و بیانش بود. سرانجام بعد از تمرین‌های زیاد توانست خودش را رها کند. از آن پس اراده قوی‌تری برای کنترل صحنه داشت و اجراهای بهتری نیز ارائه داد، ولی هنوز انقباضی در قسمت پشت گردن داشت که کاملاً مشهود بود. این نقطه‌ای است که در صورت گرفتگی می‌تواند تمرکز ذهنی هر آدمی را به هم بزند. با اینکه شاهد پیشرفت کلی او در اجراهایش بودم ولی می‌دانستم این انقباض کار دستش می‌دهد. برای «رهایی‌سازی» از او خواستم مدتی سرش را به پشتی صندلی تکیه دهد. این کار باعث می‌شد عضلات خشک گردنش کشیده

شوند. خودش می‌گفت قبلاً بیماری کمر داشته و اجرای این حرکت ساده برایش دشوار است. وقتی سرش را به عقب تکیه داد سوزشی در گردنش احساس کرد. من زیر سرش را گرفتم و از او خواستم عضلات گردنش را رها کند و به من بگوید چه وقت درد عضلانی شروع می‌شود. تقریباً تمام بدن او رها بود به جز این نقطه که هنوز در حالت انقباض قرار داشت. بعد آرام آرام سرش را عقب بردم تا محل درد را پیدا کنم. اکنون گردنش کاملاً خم شده بود. او به من گفت از زمان کودکی تا حالا هیچ وقت تا این حد آزادانه سرش را خم نکرده است. از او پرسیدم آیا این انقباض را از همان زمان داشتی؟ منظورم از وقتی است که در تختخواب کودکی‌ات می‌خوابیدی؟ گفت: نه، بزرگتر که شدم سراغم آمد. خواهر بزرگترم می‌گفت وقتی خوابی این قدر غلت نزن، من هم اغلب بسته می‌خوابیدم و این مسئله باعث می‌شد تا گردنم در وضع بدی قرار بگیرد. دکترها به او گفته بودند از آنجا که بیماری کمر دارد، درد گردنش طبیعی است. واضح بود که انقباض و درد گردن او علتی عارضی داشت. او می‌بایست خود را از این انقباض موضعی رها می‌کرد. تنش مزبور مانع می‌شد تا برون‌فکنی مطلوب را در صحنه داشته باشد.

مورد دیگر زمانی است که بازیگر فکر می‌کند رهاست و انقباضی ندارد، حال آن که چنین نیست. من برای اینکه مطمئن شوم تنشی در بدنش وجود ندارد دستش را بالا می‌گیرم و آن را رها می‌کنم اگر به طور طبیعی پایین بیاید حق با اوست ولی اگر روی هوا بماند و بازیگر آرام آرام پایش بی‌آورد یعنی اشتباه کرده و هنوز به مرحله «رهایی‌سازی» نرسیده است. نکته دیگر واکنش‌های مخالف اندامگان در موقعیت‌های غیرارادی است. مثلاً من در هنگام «رهایی‌سازی» اندام‌های دیگر، توأمان شانه او را نیز بالا می‌گیرم ولی بازیگر نمی‌تواند آن را بالا نگه دارد. نتیجه آن که، در سیستم پیچیده عضلانی بدن، بعضی واکنش‌ها غیرارادی هستند. باید به این نکته توجه داشت که آیا بازیگر قادر است با میل و اراده خود یک اندامگان را به حرکت درآورد یا خیر؟ اگر حرکت آن اندام غیرارادی باشد، دستور ارادی بازیگر می‌تواند به واکنشی مخالف در آن منجر شود.

برای نمونه، ما بازیگری داشتیم که در تمرینات «رهایی سازی» موفق بود ولی علائم تنش و انقباض به هنگام بازی سراغش می آمد. من دستش را بالا گرفتم و علائم انقباض را تشخیص دادم. به او گفتم سعی کن راحت باشی تا این تنش رفع شود. او جوابی نداد. این دفعه نزدیک تر رفتم و ضربه ای به شانه اش زدم. احساس کردم رها شد.

بی مقدمه به او گفتم: این ضربه لازم بود؟

گفت: بله.

گفتم: برای همین جواب ندادی؟

گفت: درسته!

بعد از این اتفاق توانستیم میزان تنش و انقباض عضلات پشت و ناحیه گردنش را مشخص کنیم. به عقیده برخی از روان شناسان این نواحی مراکز دردهای عصبی - عضلانی ناشی از تجارب عاطفی انسان هستند. با تمهیدها و روش های جسمانی نمی توان تمام تنش های موجود در نواحی فوق را از بین برد. در مکاتب جدید روان شناختی از این مناطق به عنوان پل های ارتباطی ذهن و بدن نام می برند.

مورد دیگر درباره تأثیر تجربیات شخصی بر تنش ها و عادات فردی بازیگر است. هنرپیشه جوانی به هنگام «رهایی سازی» دچار مشکل می شد. انقباض به ویژه در قسمت پاها و زانوانش بود. وقتی اندام های دیگر را آزاد می کرد تنش پایش بیشتر می شد. تا آن زمان چنین موردی ندیده بودم. من اتودی به او دادم که مربوط به برانگیختن حافظه عاطفی بود. می خواستم از خلال این اتود دلیل منطقی برای واکنش های غیرمتعارف اندامگانش پیدا کنم. به محض اینکه بازی اش را شروع می کرد انگار نیرویی بازدارنده مانع می شد تا خواست واقعی او در صحنه متحقق شود. در صدد برآمدم علت قضیه را کشف کنم. بر روی صحنه چه اتفاقی برای او می افتاد؟ احساس واقعی اش چه بود؟

توجه من زیاد معطوف به اقتضانات صحنه و ارتباط او با پیرامونش نبود بلکه می خواستم علت این انقباض را در جایی دیگر جستجو کنم. می دانستم رفتار او

در صحنه تحت تأثیر عاملی خارج از دنیای صحنه است. یک روز از دهانش پرید که هیچ وقت فکر نمی‌کرده بازیگر قابل‌بشود. دو دلیل برای حرفش آورد: اول اینکه قیافه جالبی ندارد و دوم به این خاطر که حرکاتش بیشتر شبیه یک بانوست تا یک آکتریس. در ادامه حرفش روشن شد که پدرش نمی‌خواسته او بازیگر شود. چون اعتقاد داشته هنرپیشه‌ها آدم‌های آواره‌ای هستند. بعد اضافه کرد: روی صحنه که می‌روم احساس می‌کنم او دارد به من نگاه می‌کند.

گفتم: هر بار که روی صحنه می‌روی...

گفت: هر جور که می‌نشینم می‌گوید: این مناسب حال یک خانم نیست.

مکالمه ما این چنین ادامه یافت:

– آیا در حالت خاصی دچار این حس می‌شوی؟ مثلاً وقتی روی صحنه از

خواب بلند می‌شوی احساس می‌کنی وقارت را از دست داده‌ای؟

– در اولین صحنه‌ای که اجرا کردم او اینجا بود. فکر می‌کنم از لباسی که

پوشیده بودم خوشش نیامد.

– به تو چه گفت؟

– گفت جالب نیست. من هم گفتم سعی می‌کنم مثل یک خانم باشم.

– بنابراین وقتی روی صحنه هستی تمام حواست جمع است که رفتاری

شایسته یک خانم داشته باشی.

– بله.

– حتی اگر این رفتار با شخصیتی که بازی می‌کنی جور نباشد.

– شما گفتید من آمیزه‌ای از دو شخصیت استلا و بلانش هستم (اتود او

مربوط به نمایش «تراوایی به نام هوس» بود).

– من چه گفتم؟

– شما گفتید من برای هیچ کدام از دو نقش به تنهایی مناسب نیستم. من هم

می‌خواستم بروم.

– درسته، درسته.



– حسابی گیج شده بودم.

– گیج نشده بودی. فقط داشتی یک رفتار شرطی و معین از خودت بروز می دادی.

آنچه ملاحظه کردید، نمونه شاخصی از رفتارهای از پیش تعیین شده بازیگر است که با شرایط ویژه درام درآمیخته و من برای اولین بار با آن مواجه می شدم. تمام موانعی که ناشی از تجربه قبلی و اصیل هنرپیشه در زندگی واقعی بود به شکل تنش و انقباض در حضور صحنه‌ای‌اش بازتاب یافته بود.

همه می دانند که بازیگر مشکلات خاص خودش را دارد. یک نمونه‌اش باید جملات نویسنده را به حافظه‌اش بسپارد و آنها را به موقع ادا کند. یاد می آید وقتی بعد از سال‌ها قرار بود در «پدرخوانده ۲» نقشی بازی کنم، هول داشتم که مبادا دیالوگ‌هایم را فراموش کنم. آیا باید متن را علامت‌گذاری می کردم؟ این اضطرابی بود که همیشه با آن دست به گریبان بودم. در جوانی حافظه خوبی داشتم (الآن هم حافظه‌ام بد نیست). در زمان تمرین یا اجرا خیلی راحت جملات را حفظ می کردم. البته اضطراب کماکان وجود داشت. قبل از اولین جمله را بگویم آن را بارها و بارها با خود تکرار می کردم. می ترسیدم کلمات را فراموش کنم، پشت صحنه می ایستادم و قبل از ورود زیر لب مرورشان می کردم. روی صحنه که بودم ترسی از فراموشی کلمات نداشتم، چون حواسم جمع کاری بود که می بایست انجام می دادم. اضطرابی از این نوع که شرحش رفت هنوز برای بازیگران وجود دارد و در بسیاری موارد مانع برون‌فکنی صحیح عواطف به وسیله آنها می شود. یک بار با بازیگری بسیار پر تجربه کار می کردیم، هنرپیشه‌ای که به عقیده من توانایی‌هایش بسیار بیشتر از آن بود که نشان می داد. بعد از پایان تمرین که صحنه‌ای از نمایش «شب ایگوانا» بود به ما گفت که جملاتش را حفظ نکرده است. ولی جالب این بود که هر جمله در جای خودش روی صحنه ادا می شد. او مقتضی با اعمالش روی صحنه حرف می زد و خلانی که ناشی از کمبود و یا فراموشی دیالوگ باشد، در کارش دیده نمی شد. به او گفتم: حق با توست. اگر بر اعمال خود روی صحنه واقف باشی،

می‌دانی که شخصیت‌های دیگر درباره‌ی چه چیز صحبت می‌کنند. حال اگر جمله‌ی دقیق خودت را نگفتی، می‌توانی چیز دیگری بگویی که جواب حرف آنها باشد. بدین ترتیب ترس از فراموشی از بین می‌رود. نکته‌ای که باید مدنظر قرار دهی این است که جملات را در لحظه ادا کنی یعنی انگار چیزی را از حفظ نکرده‌ای. حتی اگر عبارتی را جا انداختی می‌توانی با حضور مؤثر در صحنه آن خلاء را پر کنی. گاه همبازی‌ات آن را به یاد می‌آورد و سعی می‌کند با گفتن کلمه‌ای حافظه‌ی تو را تحریک کند. خاصیت حافظه این است که گاه دچار نسیان می‌شود. این مسئله ربطی به هنرپیشگی و استعداد بازیگر ندارد. همه آدم‌ها درگیر آن هستند. مشکل برای بازیگر از زمانی آغاز می‌شود که برحسب ضرورت روی صحنه ایستاده ولی باور درستی از پیرامونش ندارد. حال اگر این باور در او شکل بگیرد و جمله یا عبارتی نیز از یادش برود، نتیجه می‌تواند قابل قبول باشد. او می‌تواند به خودش بگوید: من اکنون اعمالی مهم و ضروری انجام می‌دهم که مرا ارضا می‌کنند. به من حسّی واقعی می‌دهند. حسّی واقعی در آنچه می‌گویم و آنچه قرار است انجام دهم. این اعتماد به نفس باعث می‌شود تا ترس صحنه‌ای از میان برود. تمرکز را از یاد نبرید. تمرکز بر موضوعاتی که شما را به دنیای صحنه برمی‌گردانند.»

در ادامه تحقیقاتم، هر چه بیشتر درباره‌ی استعداد و توانایی بازیگر برای خلق تجارب صحنه‌ای می‌اندیشیدم و ظرفیت بیانی او برای آفرینش موقعیت‌های دینامیک را مورد بررسی قرار می‌دادم، مشکلات فنی و تکنیکی هنرپیشه در این حوزه‌ها برایم آشکارتر می‌شد. آن زمان بود که فهمیدم چرا هنرپیشه‌ها دچار اضطراب و دلشوره‌ای هستند که نه برای کارگردان‌ها قابل درک است نه برای تماشاگران. این مسئله به درک درست نقش مربوط نمی‌شود. اگر چنین بود، نویسنده‌ها، کارگردان‌ها و منتقدین که کارشان تحلیل و بررسی نقش است، می‌بایست بهترین بازیگران نیز باشند.

پر واضح است که بازیگر می‌تواند با یادگیری شماری تمهیدهای تکنیکی به شیوه‌های برونی و کاملاً بی‌روح آنچه را کارگردان از او می‌خواهد، ارائه دهد. به

همان میزان که با نقش بیشتر درگیر شود و سهمی از عواطف شخصی اش را برای زنده تر کردن شخصیت به میان گذارد، مشکلات احاطه بر ابزارهای بدنی و روانی اش نیز فزونی می‌گیرد. این ابزارها تماماً تحت اختیار بازیگر نیستند، در بسیاری اوقات امیالی پنهان و محرک‌هایی درونی در کنار عادات رفتاری و کنش‌های شرطی انسان بر آنها حکم می‌رانند. عوامل فوق به گونه‌ای خودکار و غیرارادی عمل می‌کنند. به همین دلیل بازیگر اغلب اشرافی بر عملکرد آنها ندارد. وقتی هنرپیشه غرق در عمل نمایشی روی صحنه است، نیرویی از حوزه ناآگاه ضمیرش یعنی جایی که مخزن عادات فکری و عاطفی اوست، فعال گشته او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. شناخت این منبع انرژی محتاج بررسی‌های علمی بیشتری است.

تفاوت شگرفی است بین بازیگرانی که مانع بروز عواطف حسی در بازی‌شان می‌شوند با کسانی که بی‌مهابا و عمیق از آنها بهره می‌گیرند. دسته اخیر ممکن است از سوی برخی که با برون‌فکنی عواطف مخالف‌اند سرزنش شوند و این استعداد در آنها مجال رشد نیابد. بعضی از آنها در نمایش اعمال روزمره موفق‌اند یعنی حسی روشن و صریح دارند. اما به محض اینکه وضعیت بحرانی شود نمی‌توانند عواطف شدیدتر را به خوبی ارائه دهند. بازیگر تا وقتی علائمی بازدارنده در بازی‌اش بروز نمی‌دهد، احتیاجی به حکم و اصلاح نیز ندارد. کافیهست رها باشد و از تمسک به حالات بیانی کلیشه‌ای اجتناب ورزد. وقتی محرکی جدید وارد بازی می‌شود اقتضای نمایش ایجاب می‌کند که بازیگر واکنش‌های بیانی جدیدی از خود بروز دهد که با عادات قبلی اش نمی‌خواند.

خاصیت محرک این است که حالت انتقالی دارد یعنی تبدیل به یک برون‌فکنی یا حالت بیانی خاص می‌شود. شیوه تمرینات من با بازیگرانی که شرحشان رفت شبهات زیادی برانگیخته است. عده‌ای می‌گویند مثل یک دانشمند طبیعی شناس یا یک روانکاو با موضوع برخورد می‌کنم. بعضی‌ها هم کل این آزمون‌ها را در رده تحلیل‌های نه چندان جدی در حیطه علم النفس می‌دانند. حقیقت این است که پژوهش‌های فوق‌گام به نتایجی می‌رسند که به نظر می‌آید

ارتباط چندانی با مقولهٔ بازیگری ندارند. یک نمونه‌اش، اتفاقی است که بعد از ماه‌ها تمرین با یک بازیگر زن در کلاس روی داد. او از ما پوزش خواست که به علت بارداری نمی‌تواند دوره‌اش را ادامه دهد. بعد تشکر کرد که مشکلتش را رفع کرده‌ایم! همسر من، آنا که داشت حرف‌هایش را گوش می‌کرد یکهو مثل ترقه از جایش پرید. دخترک نیز سریعاً حرفش را کامل کرد: دکترها به او گفته بودند نمی‌تواند باردار شود و بهبودش را ناشی از چند ماه تمرین «رهایی‌سازی» می‌دانستند.



کار من با حوزه‌های دیگر دانش درآمیخته است و در این میان با مسائلی سروکار دارم که مربوط به همهٔ آدم‌هاست. منظورم عواطف، احساسات و اندیشه‌های بشری است. البته من کاوشم را به قصد دیگری انجام می‌دهم. هدفی را دنبال می‌کنم که با اهداف متخصصین رشته‌های دیگر تفاوت دارد. یک روان‌شناس می‌خواهد بیمارش را از تنش‌های ذهنی و مشکلات عاطفی‌اش رها کند. به همین دلیل سعی می‌کند از میزان و شدت تنش در ذهن بیمار بکاهد. اما کار من در بازیگری کاهش تنش و هیجانان بازیگر نیست. من به هنرپیشه کمک می‌کنم تا این نیروها را تحت ارادهٔ خویش آورد، به آنها شکل ببخشد و در خدمت نقش به کار گیرد. در عین حال توجه‌ام معطوف به عوامل بازدارنده‌ای است که در حین ارائهٔ نقش، بازیگر را تحت فشار قرار می‌دهند. وظیفهٔ من پاک کردن تجارب گذشته نیست! بلکه یاری رساندن به هنرمند است تا از عمیق‌ترین منشأ خلاقیت و تجارب وجودی‌اش آگاه شود. او می‌آموزد تجارب قبلی را بازسازی کند و تأثیری برجسته و هنری از آنها بیرون بکشد. در طی قرون متمادی، هنرمندان همیشه از آشوب‌های ذهنی و عاطفی رنج دیده‌اند. حتی گاه به بیماری‌های عصبی و روانی مبتلا شده‌اند، نمونه‌اش، آرتو، استریندبرگ و ون‌گوک چه بسا در آن حال شور آفرینش در کارشان شدت بیشتری یافته است. هنرمند می‌تواند با تحریک و غلیان عاطفی به مرز آفرینندگی و الهام برسد. اگر فرض کنیم فرآیند آفرینش در هر زمان می‌تواند حادث شود (به شکل اثر هنری

اعم از نقاشی، داستان و یا نمایش) علی‌رغم چارچوب زمانی و مکانی که برایش در نظر می‌گیریم باید تکرارپذیر باشد.

بنابراین، سعی من اداره آگاهانه ابزارهایی است که در هنرهای دیگر به گونه‌ای ناآگاه و خود به خودی عمل می‌کنند. هدف اصلی پرورش هنرپیشه این است که تا حد امکان بر این ابزارهای وجودی احاطه پیدا کند. کنترل و نظارت بر خود اساس خلاقیت بازیگر را تشکیل می‌دهد. با این وصف، تفاوتی ماهوی بین کار ما و آنچه یک روان‌درمانگر<sup>۱</sup> انجام می‌دهد وجود دارد. اخیراً دریافته‌ام کسانی که تمرینات ذن، یوگا و مراقبه را انجام می‌دهند لزوماً بازیگران خوبی نمی‌شوند، چون برون‌فکنی عواطف را نیاموخته‌اند. شناخت بدن و ساخت‌وساز آن برای هرکس که می‌خواهد طبیعت وجود خودش را بشناسد، مفید است. از این طریق می‌توان درک بهتری نیز از مقوله مهارت بازیگری به دست آورد. اما این شناخت شرط کافی برای بازیگر شدن نیست.

این حرف را به این خاطر می‌زنم که بسیاری از مدرسین بازیگری که تحت تأثیر آموزش‌های متداکتینگ بوده‌اند به آن توجه نداشته‌اند. آنها عملاً از تمرین‌هایی استفاده می‌کنند که ربطی به مقوله بازیگری حرفه‌ای ندارد و باری از دوش هنرپیشه بر نمی‌دارد. در واقع توجه بازیگر را از اجرای هنرمندانه و اقتضانات دنیای نمایش دور می‌کند.

برخی از منتقدین خرده می‌گیرند که روش من بسیار بطئی و درونی است. آنها فراموش کرده‌اند که اساساً هنر همان «بیان خود» است. بازیگر با مسائلی دست و پنجه نرم می‌کند که از وجودش سرچشمه می‌گیرد. مسائل جسمی، ذهنی، عاطفی و ارگانیکی.

او باید واقعیت نقش را بیافریند و عواطفش را به شکلی صریح و روشن بیان کند. اگر در همه هنرها کار آفرینشگر «حدیث نفس» باشد در اینجا نیز تجربیات شخصی هستند که به هنر تبدیل می‌شوند.

می‌گویند متد برای بازیگر مشکلاتی به وجود آورده که قبلاً وجود نداشته

است. این مسائل و مشکلات همیشه بوده‌اند. راهکارهایی که ارائه می‌شود جدید و متأخر هستند. دو راهکار جدید در روش من، استفاده از «بداهه‌سازی» و «حافظه فعال» است. با به‌کارگیری این تکنیک‌ها بازیگر می‌تواند به حس مقتضی با نقش برسد. وقتی کارگردان فرانسوی میشل سنت دنیس از اکتورز استودیو دیدن کرد از بداهه‌سازی ما شگفت‌زده شد. او از مهم‌ترین عنصر مکتب استانیسلافسکی غافل بود. عنصری که ما در اجراهای تئاترگروپ زیاد به آن متوسل می‌شدیم. البته در آثار کارگردان روس فصل ویژه‌ای تحت عنوان بداهه‌سازی وجود ندارد، ولی اتودهایی که برای اجراهایش توصیه می‌کرد تماماً واجد این خصیصه هستند. واختانگوف در این زمینه اتودهایی تخیلی و غیرمتعارف پیشنهاد می‌کرد.

امروزه بداهه‌سازی را مثل یک تمرین بیان به کار می‌گیرند. نوعی بازی که هنرپیشه را درگیر موقعیت‌های خیالی و شبیه‌سازی شده می‌کند. اشتباه دیگر این است که فکر می‌کنند بداهه‌سازی یعنی تفسیر کلمات نویسنده. اینها جنبه‌های ظاهری این تکنیک هستند حال آنکه کاربرد اصلی آن برای کشف حس بازیگر کاوش در عواطفِ نقشی است که می‌خواهد بازی کند.

بداهه کم و بیش در تئاتر شناخته شده است. بازیگران کم‌دیا دل‌آرته در خلال قرون شانزده تا هیجده سراسر اروپا را زیرپا می‌گذاشتند و نمایش‌های خود را با این روش اجرا می‌کردند. این شخصیت‌های جفنگ با آن لباس‌های عجیب و غریب و نقاب‌هایی که به چهره می‌زدند، بداهه‌ورزانی خیره‌بودند که به شکلی خلاق و طبیعی کار خود را انجام می‌دادند.

آنها با دانستن طرح کلی نمایش و تکه‌هایی از ماجرا که معمولاً در اعلانات تبلیغاتی‌شان می‌آمد، خلاق‌الساعه به‌حرف می‌افتادند و با استفاده از ظرایف زبان محاوره و قالب‌های مرسوم کم‌دی اجرا را پیش می‌بردند. این تمهید کارشان را طبیعی و غیرقابل پیش‌بینی می‌کرد. (خصیصه فوق به بازیگری قرن بیستم نیز راه یافته است).

همه چیز آنجا در لحظه اتفاق می‌افتاد. حتی وقتی قرار بود یک جمله

مشخص و از حفظ شده را بگویند، بداهت در وجودشان بود. هیچ کس نمی‌دانست بازیگر مقابل چه پاسخی دارد و کدام عمل غیرمنتظره را انجام خواهد داد. تماشاگران وقتی این نمایش‌ها را می‌دیدند احساس جدیدی را تجربه می‌کردند. این سبک در نهایت به تکوین نوع خاصی از نمایشنامه‌نویسی و اجرای صحنه‌ای منجر شد. آثار مولیر و شکسپیر تا حدود زیادی مرهون شیوه‌ای است که بازیگران کم‌دیا دل آرته به کار می‌بستند. گفت‌وگوها و عبارات محاوره‌ای آنها را بخوانید، چه آزادانه و با طراوت نوشته شده‌اند.

تأثیر دیگر این شیوه بر اجراهای واقع‌گرایانه و شخصیت‌پردازی قابل‌باور بر روی صحنه بود. منظورم از زمانی است که دیوید کریگ و ادموند کین سبک طبیعی‌نما در تئاتر را احیا کردند.

اگر بازیگر می‌خواهد به «توهم اولین بار» در هر اجرا برسد، باید از تکنیک بداهه استفاده کند. استانیسلافسکی به درستی می‌گفت که مشکل بازیگر از حس انتظارش سرچشمه می‌گیرد. در واقع او منتظر وقوع اتفاقاتی است که از آن آگاه است. هر آنچه باید بگوید و انجام دهد از قبل پیش‌بینی شده است. همین مسئله اضطرابش را افزایش می‌دهد.

او وانمود می‌کند که از صحنه بعدی اطلاعی ندارد، حال آنکه تمام فعالیتش روی صحنه بر اساس آماده‌سازی حافظه و عواطفش برای ورود به صحنه بعد طراحی شده است. به همین دلیل هر قدر هم که کارش را استادانه انجام دهد، نشانه‌ای دال بر انتظار در بطن رفتارش دیده می‌شود.

وقتی بازیگر در لباس نقش می‌گوید: «من این مسئله را نمی‌فهمم.» بلافاصله وانمود می‌کند که چیزی نمی‌فهمد. ولی وقتی کاراکتر یا شخصیت در نمایشنامه همین جمله را می‌گوید حقیقتاً نفهمیده، پس فکر می‌کند و درصدد حل مسئله برمی‌آید. بازیگرها همیشه در معرض این خطر هستند که نتیجه را بازی کنند، در حالی که کاراکتر همیشه دنبال راهکاری عملی برای حل مشکلاتش است.

بازیگر در حین اجرای نمایش به همبازی روبه‌رویش می‌گوید: «تو کی هستی؟» بعد منتظر می‌شود که او جواب دهد. اما وقتی کاراکتر می‌پرسد: «تو کی

هستی؟» در همان حال در ذهنش طرف را حلاجی می‌کند تا ببیند کیست. قیافه‌اش آشناست یا نه. نکند او را با کس دیگری اشتباه گرفته و ... کاراکتری که می‌گوید: «نمی‌دانم کجا می‌روی؟» مطمئناً در ذهنش حدس می‌زند که طرفش کجاها ممکن است برود. ولی کمتر بازیگری است که به هنگام ادای این جمله مسئله فوق را در نظر بگیرد.

یک شخصیت واقعی دارای تداوم حس و اندیشه است. او حیاتی لاینقطع دارد. یعنی محدود به جملاتی نمی‌شود که نویسنده در دهانش گذاشته است. به کار انداختن جریان سیالِ فکر و عمل اتفاق مهمی است که در بداهه‌سازی روی می‌دهد. خیلی از بازیگرها معتقدند در صحنه به چیزی واقعی می‌اندیشند، ولی در اصل جملات خود را به یاد می‌آورند.

من اغلب اوقات در تمرینات تغییراتی عمدی به وجود می‌آورم. جای اشیا و آدم‌ها را عوض می‌کنم تا هنرپیشه بتواند در شرایط جدید نیز خودش را محک بزند. در حالت عادی، وقتی او از ماجرا باخبر است خیلی ساده وارد صحنه می‌شود و بازی‌اش را تمام می‌کند. اما در وضعیت بداهه مجبور است توجهی منطقی و درست برای کارهایش داشته باشد. نظر شخصی‌اش به جای خود محفوظ ولی باید از منظر تماشاچی نیز به صحنه نگاه کند.

در یکی از جلسات اکتورز استودیو از بازیگری خواستم صحنه‌ای از نمایشی را اجرا کند. حدس می‌زدم صحنه‌ای را انتخاب کند که مربوط به نمایش اخیرش می‌شد و احتمالاً دوست داشت مورد تحلیل قرار بگیرد. حدسم درست بود، او صحنه‌ای از سه خواهر چخوف را انتخاب کرد. جایی که ماشا اعتراف می‌کند عاشق کلنل شده است. اول به شکلی بداهه وارد صحنه شد و درمی‌باز کرد که به اتاق کوچکتري منتهی می‌شد. آن‌گاه زانو زد و دعایی را زیرلب زمزمه کرد. ارتباط این کار با مضمون نمایش چندان روشن نبود. بعد از این عمل بداهه صحنه را ترک کرد. اکنون دوباره وارد شد و صحنه را به گونه‌ای چید که مناسب نمایش سه خواهر باشد. ابتدا روی مبل نشست و بعد شروع کرد به بازی کردن با بالش‌های روی مبل و در حالی که یکی از آنها را در آغوش گرفته بود، اولین



جمله این صحنه را به زبان آورد: «خواهرها، باید چیزی را به شما اعتراف کنم... من عاشق آن مرد شده‌ام.» در این میان خنده و گریه‌اش درهم آمیخته شده بود. با این که اجرایش واجد حسی واقعی بود ولی از وضوح و ظرافت صحنه‌ای بهره‌ای نداشت. کارش که تمام شد برای ما توضیح داد چه اتفاقی افتاده است. گفت: «اولین بار که این صحنه را خواندم تصمیم گرفتم ماشا را بازی کنم. ولی تردیدها و انگیزه‌هایش را نمی‌شناختم. به همین دلیل هیچ کس از این اجرا راضی نبود. نه تماشاگران و منتقدین، و نه خودم.»

مشکل او ممکن است برای هر بازیگر دیگر نیز به وجود آید. در واقع او تجربه مشابه تجربه نقش را در زندگی خودش نیافته بود. وقتی اولین بار نقش را می‌خواند از خودش پرسید چرا باید ماشا را انتخاب کنم؟ بعد به نکته‌ای توجه کرد که از یادش رفته بود. در کودکی، وقتی شش سالش بود، او را مجبور کرده بودند به اتاق اعتراف برود. چیزی نداشت که بگوید ولی راهبه داستانی را برایش تعریف کرد که تأثیر عمیقی روی او گذاشت. داستان از این قرار بود:

«خداوند پیتر مقدس را به روی زمین فرستاد تا زیباترین چیزی را که یافت پیشکش او کند. پیتر دست خالی برگشت و بار دیگر فرستاده شد تا چیزی هم شأن آن بیاید و این بار هم ناکام بازگشت. سرانجام، در واپسین جستجویش با مستی بسته به حضور خالق رسید. وقتی امر شد آن را بگشاید. آه کودکی در آن بود، کودکی در حال اعتراف، خداوند پذیرفت که این زیباترین هدیه‌ای است که قدیس می‌توانست از زمین برای او به ارمغان بیاورد.»

این داستان او را عمیقاً متأثر ساخت. بعد از شنیدن آن سعی می‌کرد با آه و ناله اعتراف کند، ولی چندان توفیقی نمی‌یافت. برای خودش قصه‌هایی می‌ساخت که اشکش را درآورد ولی باز هم فایده‌ای نداشت. از این مسئله رنج می‌کشید که چرا چیزی برای اقرار کردن ندارد. سعی کرد رنج خود را دستاویزی برای تحلیل صحنه ماشا قرار دهد. در واقع همین خاطره بود که باعث شد به گونه‌ای ناآگاه این نقش را انتخاب کند.

بداهه‌سازی نه تنها فرآیند اندیشه و عمل را تسریع می‌کند، بلکه موجب بروز رفتارهای منطقی در شخصیت می‌شود. دیگر لازم نیست بازیگر در ذهنش دنبال مصداق عینی کلمات بگردد. هنرپیشه‌ها گاه از تحسین و ستایشی که نثارشان می‌شود، جا می‌خورند؛ چون خودشان بر این نکته واقف‌اند که در عالم دیگری بوده‌اند و فکرشان ربطی به رویداد صحنه نداشته است. همان‌طور که پیشتر هم اشاره کردم، مهم نیست بازیگر به چه چیز فکر می‌کند، تنها کافیت آن فکر مؤثر باشد و او را برانگیزد.

ادای اندیشیدن را درآوردن، حتی اگر به ظاهر با مضمون صحنه بخواند، راهگشا نیست. فقط تماشاگر عامی را فریب می‌دهد. البته ما گاه از این ژست‌ها هم در نمایش استفاده می‌کنیم، منظورم وقتی است که می‌خواهیم بگوییم این حرکت، نشانه‌ای از این است که طرف دارد بازی مان می‌دهد.

بخش دوم کار من مربوط به حافظهٔ فعال<sup>۱</sup> است. قبلاً توضیح دادم که بولسلاوسکی حافظهٔ فعال را به دو شاخه تقسیم می‌کرد. حافظهٔ تحلیلی و حافظهٔ احساسی. گونهٔ اول از طریق به کارگیری اشیای خیالی تقویت می‌شود که ما در کار خود نام آن را حافظهٔ حسی<sup>۲</sup> گذاشته‌ایم. و بخش دوم را به نام حافظهٔ عاطفی<sup>۳</sup> می‌شناسیم. پژوهش‌های من در اکتورز استودیو بیشتر حول و حوش به کارگیری حافظهٔ عاطفی در پرورش هنرپیشه بوده است. (خیلی جاها از اصطلاح «حافظهٔ فعال» به جای «حافظهٔ عاطفی» استفاده می‌کنند. در آموزه‌های استانیسلافسکی و پیروان او هر دو اصطلاح واجد یک معنی هستند. در آموزهٔ ما «حافظهٔ عاطفی»، وظیفهٔ تحریک و برانگیختن عواطف مکتوم بازیگر را به عهده دارد.) استانیسلافسکی اصطلاح «حافظهٔ فعال» را از یکی از آثار روان‌شناس فرانسوی تئودول ریوت<sup>۴</sup> به نام «روان‌شناسی عواطف»<sup>۵</sup> اخذ نمود. این کتاب در واپسین دههٔ قرن نوزدهم به زبان روسی ترجمه شد. (نسخه‌ای از آن در

1. Affective Memory

2. Sense Memory

3. Emotional Memory

4. Theodule Ribot

5. Psychology of Emotions

کتابخانه استانیسلافسکی موجود است). ریوت در فصلی تحت عنوان «حافظه احساسی» اشاره می‌کند که پژوهش‌های معدودی در زمینه خصوصیات و تجدیدقوای بصری، شنوایی، موتور، لامسه و تصاویر شفاهی<sup>۱</sup> انجام شده، اما مسئله حافظه عاطفی هنوز در پرده ابهام قرار دارد. شور و عواطف ما مانند تجربیات و ادراکاتی سمعی و بصری از خاطرات ما تغذیه می‌شوند. بدیهی است که این خاطرات در مواجهه با امور روزمره زندگی به یاد ما می‌آیند.

ریوت به احتمال زیاد توجه خاصی به مسئله عواطف داشته است: «عواطفی که از تجربه‌های قبلی انسان سرچشمه می‌گیرد و تحت فرمان اراده یا جریان سیال آگاهی می‌توانند برانگیخته شوند. هر رویدادی می‌تواند آنها را احضار کند.» پرسش اصلی ریوت، درباره نقش اراده در بازسازی خاطرات عاطفی است. متأسفانه، بعضی از متقدین وجود حافظه عاطفی را با مشکل یادآوری ارادی آن اشتباه می‌گیرند. مسئله «یادآوری» برای استانیسلافسکی نیز اهمیت زیادی داشت. او در تمام مکاتب و شیوه‌های بازیگری به دنبال پاسخی برای این معضل می‌گشت. ریوت در جریان تحقیقاتش از بعضی افراد خواست یک خاطره عاطفی را به یاد آورند. جوانی بیست ساله سعی کرد احساس ناخوشایندی که روز اول سربازی به او دست داده بود، در یادش زنده کند. او چشم‌هایش را بست و به آن روز فکر کرد. لرزشی خفیف بر پشتش افتاد. احساس بدی داشت که نمی‌توانست توضیح دهد. خودش را در حیات سربازخانه دید که دارد قدم می‌زند. خوابگاه خودشان در طبقه سوم قرار داشت. لحظه‌ای بعد دید کنار پنجره نشسته و تمام قرارگاه را زیر نظر دارد. تصویر فوق از نظر ناپدید شد اما حسی که در آن لحظه داشت یعنی حس ملال و افسردگی، و انزوایی تلخ بر شانه‌هایش سنگینی می‌کرد.

ریوت معتقد بود که صفت مشخصه حافظه فعال این است که به آرامی گسترش پیدا می‌کند. اما من به این نتیجه رسیده‌ام که اگر تمرینات به اندازه کافی

باشند در عرض یک دقیقه می‌توان مکانیزم یادآوری را به کار انداخت. تحقیقات ریپوت نقش مهمی در برانگیختن ذهن استانیسلافسکی داشت تا به کارکرد ضمیر ناآگاه در فرآیند آفرینش توجه کند. اکنون می‌شد به این سؤال پاسخ داد که منشأ الهام بازیگر چیست؟

حافظه را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد. اول «حافظه ذهنی»<sup>۱</sup> که به سهولت در دسترس می‌باشد. ما خیلی ساده می‌توانیم به یاد بیاوریم دیروز کجا بودیم. مردم اغلب با این حافظه مشکلی ندارند. دوم «حافظه جسمانی»<sup>۲</sup> است. این حافظه به ما یاد می‌دهد چطور عضلاتمان را کنترل کنیم. وقتی در حال یادگیری هستیم بر اعمال خود واقفیم ولی بعد از آن به شکلی خود به خودی و بر اساس حافظه جسمانی است که عضلات ما حرکت می‌کنند. برای مثال، پسر من دیوید وقتی در سه پنج سالگی موفق می‌شد بند کفشش را ببندد، از فرط خوشحالی همه را خبر می‌کرد. عضلاتش برای انجام همین عمل ساده پنج سال آموزش دیده بودند ولی به محض یادگیری، حافظه عضلانی به شکل عادت و خودکار آن عمل را انجام می‌داد. سوم «حافظه فعال» نام دارد که آن نیز به دو شاخه «حافظه حسی» و «حافظه عاطفی» تقسیم می‌شود. «حافظه فعال» منبع اصلی برای احیا و یادآوری وقایع است. به واسطه آن می‌توان به تجربه‌ای واقعی روی صحنه رسید. در اصل کلمات و حرکات نیستند که در اجراهای متمادی بازیگر تکرار می‌شوند، بلکه حافظه عاطفی است که هر بار برانگیخته می‌شود. روان‌شناسان مخالف ماهیت عملی عواطف هستند: به لحاظ روان‌شناختی چه اتفاقی می‌افتد؟ عواطف در چه جایی شکل می‌گیرند؟ احساسات شبیه‌سازی شده چگونه اند؟ و چطور به مرحله بیان می‌رسند؟ بسیاری از این سؤالات هنوز بدون پاسخ مانده‌اند. پژوهش برجسته‌ای که مربوط به عملکرد حافظه فعال می‌شود، توسط دکتر وایلدنر پنفیلد جراح مغز کانادایی صورت گرفته است. او به هنگام عمل جراحی بر روی بیماران که دچار سکنه مغزی شده بودند، این نکته را دریافت که آنها با تحریک الکتریکی مناطقی از مغز خاطراتی از گذشته خود را

به یاد می‌آورند. اولین برخوردش با این پدیده در سال ۱۹۳۳ ناباورانه بود. مادری جوان ادعا می‌کرد ناگهان خود را در آشپزخانه منزلش احساس کرده، و به خوبی صدای پسرش را که در حیاط بازی می‌کرده، شنیده است. او نشانه‌های دیگری از خاطره اولیه خود نیز به یاد داشت مثل صحبت‌های همسایه و سر و صدای ماشین‌ها. بیماری دیگر حضور خود در یک سالن موسیقی را به یاد آورد. جالب اینجا بود که صدای تک‌تک سازها را می‌توانست تشخیص دهد. دکتر پنفیلد برای تثبیت یافته‌هایش سعی کرد منبع این ادراکات را کشف کند. او یک منطقه مغزی را تا سی بار تحریک کرد و دید تجارب همچنان به یاد می‌آیند. نام این واکنش‌ها را «پاسخ‌های تجربی» نامید. چرا که دقیقاً یادآور تجربه اصیل بیمار بودند. در زندگی واقعی می‌توان با ایجاد شرایط مشابه، تجاربی نظیر تجربه اولیه به وجود آورد. فرض کنید، شخصی به شما می‌گوید: آدمی را که نسبت به او احساس شدیدی دارید، ملاقات کرده است. همین کافست تا ضربان قلبتان بالا برود. با اینکه طرف حضور ندارد ولی واکنش شما بیانگر رابطه‌ای است که با او دارید.

اعمال فیزیکی و ذهنی تحت کنترل اراده انسان هستند. اما عواطف حالتی سرکش دارند. شما نمی‌توانید به خودتان بگویید قرار است امروز عاشق شوم، به خشم آیم و یا به چیزی نفرت ورزم. عکس آن نیز صادق است. یعنی قادر نیستید مانع برانگیختن عواطف خود شوید. اینجاست که اهمیت روش ویژه بولسلاوسکی و مادام اسپنسکایا روشن می‌شود.

وقتی جوان‌تر بودم، می‌دیدم چطور بازیگران به شکلی ناخودآگاه و تحت تأثیر تجارب عاطفی شدید به مرحله «الهام» می‌رسند. یک نمونه‌اش کار جیکوب بن آمی در نمایش «یوحنا ی تعمیددهنده» بود که به آن اشاره کردم. اما این بازیگران نمی‌توانستند به شکلی ارادی تجربه خود را تکرار کنند. تمام تلاش ما این بود که بتوانیم از طریق نیروی اراده، تجربه عاطفی را بازسازی کنیم.

بازیگر یاد می‌گرفت با استفاده از تمرین‌های «حافظه عاطفی»، حالت الهامی را که به او دست می‌داد، کنترل کند. زمانی می‌توان تجربه‌ای را احیا نمود که

بازیگر در حالت رهایی کامل باشد. بدین معنا که تضادی بین فعالیت ذهنی او و واکنش‌های شرطی بدنش وجود نداشته باشد. من دریافتم که تنش‌های فیزیکی و روانی ناشی از خوفی است که ما از بروز عواطف داریم. و همین مسئله جریان طبیعی ادراک را مختل می‌کند.

برای آنکه مکانیزم حافظه عاطفی فعال شود، احتیاج نیست روزها و ساعت‌ها وقت صرف کنیم. بازیگر در ظرف پنج دقیقه می‌تواند رویدادی را احضار کند. واکنش، زمانی فرآیند صحیح خود را طی می‌کند که از مجرای حواس پنج‌گانه بازیگر بگذرد. او سعی می‌کند به یاد آورد کجا بوده است. فرض کنید تصویر یک حیاط را می‌بیند. اما این تصویر کلی کافی نیست. حیاط مجموعه‌ای است از نشانه‌های دیداری، شنیداری، قابل لمس و نظایر آن. با تقسیم‌بندی دقیق این نشانه‌ها می‌توان عواطف را تحریک کرد. اینکه فقط بگوییم «هوا گرم بود» مشکلی را حل نمی‌کند. هنرپیشه قرار نیست صرفاً یک خاطره را به یاد آورد. او باید بگوید دقیقاً در کدام نقطه از بدنش گرما را احساس می‌کرده است. اکنون باید در آن نقطه تمرکز بگیرد تا همان تجربه بار دیگر برایش تکرار شود. آن روز چه لباسی پوشیده بود؟ جنسش چه بود؟ و چه تأثیری بر بدنش داشت؟

اکنون باید اتفاقی را که برایش روی داده، نه به شکل بخشی از یک داستان، بلکه به صورت مجموعه‌ای از ادراکات حسی به یاد آورد. از آنجا که هیچ کس دوست ندارد خاطرات تنش‌آمیز خودش را احضار کند، بازیگر ما واکنش‌هایی در بدن خود بروز می‌دهد تا جریان حافظه عاطفی را قطع کند. وقتی او به مرحله بحرانی رویداد یا تجربه عاطفی‌اش می‌رسد باید بتواند تمرکزی حسی بر کارش اعمال کند. در غیر این صورت، اختیار خویش را از دست خواهد داد و مقهور جریان عاطفی می‌شود.

من آدم‌های زیادی را دیده‌ام که از اجرای تمرینات «حافظه عاطفی» خوف داشته‌اند. ترسشان از این بوده که مبدا جریان عاطفی آنها را از خود بی‌خود کند. ترس آنها کاملاً طبیعی است، چون بیشتر چنین تجربه‌ای نداشته‌اند و هر تجربه

جدیدی با کمی خوف همراه است. هدف از این تمرینات احاطه و نظارت بر جریان عاطفی است. اما قبل از همه باید مقدمات کار را آماده کرد.

اولین وظیفه بازیگر این است که با یادگیری مهارت‌های درونی، توانایی تمرکز و رهایی‌سازی خود را بالا ببرد. با تمرکز مطلوب، نه تنها در برابر اشیای ملموس و واقعی بلکه در مقابل محرک‌های خیالی نیز می‌توان عکس‌العمل نشان داد. جزئیات این مطلب را در فصل بعد شرح داده‌ام.

بعضی از منتقدین متد، مخالف به کارگیری حافظه عاطفی توسط بازیگر هستند. آنها به این نکته توجه ندارند که این پدیده کم و بیش در همه هنرها وجود دارد. تفاوتش در این است که در هنرهای دیگر هنرمند در خلوت خویش از این حافظه استفاده می‌کند. ولی در هنر بازیگری در زمان و مکان خاص و در حضور تماشاگران باید به آن متوسل شود. ارتباط بین خلاقیت و حافظه عاطفی به ویژه در هنر شعر کاملاً مشهود است. شیوع بسیاری از جنبش‌های رمانتیک در اوایل قرن نوزدهم به دلیل کشف و رونق صدایی درونی بود که به آن «ندای حقیقی عواطف» می‌گفتند. نویسندگان انگلیسی این مکتب، چه به هنگام سرودن شعر و چه آن زمان که نثر می‌نگاشتند، مایل بودند سرچشمه‌های حسی خلاقیت خود را پنهان کنند. وردزورث<sup>۱</sup> در قطعه «پرلود» می‌نویسد:

«... برای من که یک چشم بیش نداشتم،

بالاترین هدف همیشه این بوده است،

که سایه روشن‌های گوناگون را کشف کنم.

چرا که آنها در بطن همه نمودها نهفته‌اند.

دور و نزدیک، ریز و درشت،

این چشم در درخت و سنگ و برگ‌های خشک،

در اقیانوسی بزرگ و آسمانی آبی،

که انبوه انبوه ستاره بر آن دوخته شده،

به دنبال صورتی ظاهر نیست.

کجاست نیرویی که در بطن آنها آرمیده است؟»

کولریج در شعری مشابه، ارتباط بین صور خیال و روح خلاق زندگی را ستایش می‌کند.

«آه که عالم چه سان مرموز و پوشیده است!

آن مرد کوری که شعله‌های گرمابخش آتش کنار خود را نمی‌بیند.

و سینه مادری را که به او شیر داده،

همو به وقت شادی،

چون کودکی در خواب لبخند می‌زند.

در حصارش زندگی جار است

و در تنهایی‌اش این نجوا که:

آیا زندگی روح است؟»

بایرون می‌گفت: وردزورث در این اندیشه بود که چگونه باید با چشم خیال طبیعت را دید. بسیاری از شعرهای رمانتیک انگلیسی از تجربه‌های حسی شاعر سرچشمه گرفته‌اند. این قطعه کوتاه می‌خواهد لحظه خلاقیت را توصیف کند:

«گاه که در بستر خویش آرمیده‌ام

در حالت محزون و متفکر

آن تصاویر در درونم سوسو می‌زنند...»

(وردزورث)

کلمات شاعر در اینجا صرفاً عباراتی ادبی نیستند، بلکه ثمره مشاهدات او می‌باشند. کسی که از میان مه‌ای شدید به گوسفندی می‌نگرد، شاید او را مانند یک خرس ببیند. این خاصیت مه و تیرگی ناشی از ابهام است که می‌تواند به اغراق منجر شود. صداهای شاعرانه‌ای که وردزورث می‌شنود مثل صدای شکستن یخ‌ها، وزوز زنبورها، شرشر آب و چهچه پرنده‌ها از ادارکات شهودی او سرچشمه می‌گیرند. در قرن ما دو نویسنده بزرگ دیگر نیز از تکنیک حافظه عاطفی به شیوه‌ای صریح و تصویری استفاده کرده‌اند. منظورم جیمز جویس و مارسل پروست است. یادآوری گذشته در آثار پروست همواره با تحریک



حواس پنج گانه توأم است. طعم غذا، بوی سیگار و لمس چین و چروک‌های پیژامه روی پوست بدن، خاطراتی حسی از این دست، می‌توانند جریانی لاقید و سیال از رویدادهای عاطفی را در ذهن ایجاد کنند. پروست دشواری بازآفرینی دقیق به وسیله حافظه عاطفی را چنین شرح می‌دهد:

«بیهوده است اگر بخواهید خاطرات را دقیقاً بازآفرینی کنید. همه کوشش

عقل ما نقش بر آب می‌شود. گذشته جایی بیرون از حوزه عقل، پنهان شده

است، در ادراکی حسی از اشیای پیرامون ما که بدان توجه نداریم.»

این قطعه از پروست، شرحی است واضح از عملکرد حافظه عاطفی و

چگونه می‌توان آن را برانگیخت. توجه کنید:

«یک روز زمستانی وقتی به خانه آمدم، مادرم متوجه شد که سردم است. او

برایم چای داغ آورد. نوشیدنی‌ای که زیاد اهلش نبودم. اول دستش را رد

کردم، ولی بعد نمی‌دانم به چه علت نظرم عوض شد. همراه چای قطعه‌ای

کیک گوشتالو و پف کرده آورده بود آنهایی که راه راه و کنگره‌دار هستند،

شبيه لباس زواران ... من به اندازه یک قاشق کوچک چای نوشیدم،

همان قدر که آن تکه شیرینی را نرم کند. لحظه‌ای نکشید که طعم مایع

گرم و مغز کیک را در کام دهانم احساس کردم. همان دم لرزشی خفیف

تمام بدنم را فراگرفت. مکث کردم. چیزی غیرعادی در حال روی دادن

بود...

یک روز مادرم عطر گل لیمو در خانه راه انداخته بود. این گل‌ها را عمه‌ام

برای من آورده بود. بوی آنها مرا به یاد طعم آن کیک کذایی می‌انداخت

(هنوز نمی‌دانم چرا وقتی این خاطره را به یاد می‌آورم، احساس شادی

می‌کنم). خانه خاکستری و قدیمی عمه بر خیابان قرار داشت. اتاقش را

مجسم کردم که مثل سردر یک تماشاخانه می‌درخشید. آن اتاق رو به باغ

باز می‌شد. پشت باغ عمارتی مخروبه بود که زمانی به پدر و مادر من تعلق

داشت. تنها تصویری که از آن به یاد دارم یک چارچوب خالی است. این

همه لحظه‌ای بیش نپایید، شهر و خانه و شب و روز از نظرم محو شدند.»

شیوه نگارش پروست نه تنها بیانگر عملکرد شگفت‌آور و ظریف حافظه عاطفی است، بلکه با طرح پرسش از مقوله خاصیت و شرح تحلیلی آن، با موضوع مورد علاقه ما یعنی الهام پیوند می‌یابد.

«و به ناگاه خاطرات رجعت می‌کنند... می‌دانستم که این قضیه مربوط به طعم چای و کیک است. اما محدود به آن نمی‌شد یعنی از تکرار ساده یک حس چشایی فراتر می‌رفت. منشأ این حالت چه بود؟ بر چه حقیقتی دلالت داشت؟ چگونه می‌توانستم بر آن احاطه یابم و تعریفش کنم؟»

بسیاری از نقاشان بزرگ نیز نسبت به حافظه عاطفی حساس هستند. واسیلی کاندینسکی می‌گفت استعداد زیادی برای یادآوری تصویرهای واقعی زندگی‌اش دارد. او به یاد داشت در کودکی تابلوهایی را که در نمایشگاه می‌دید، در خانه از حفظ می‌کشید. جای دیگر به هنگام امتحان درس آمار، توانسته بود یک صفحه کامل اعداد و رقم را حفظ و آن را عیناً ترسیم کند. او می‌توانست در یک خیابان طولانی قدم بزند و بعد اسم تک تک مغازه‌های آن را برایتان بگوید.

«بدون آنکه آگاه باشم همه تأثیرات و نشانه‌ها را جذب می‌کردم. بعضی وقت‌ها تأثیرپذیری‌ام به حدی بود که عضلات پشتم می‌گرفت و تنفسم دچار مشکل می‌شد. استعداد زیادم برای بلعیدن همه چیز باعث می‌شد احساس خستگی زیادی بکنم. گاهی به کارمندهایی که می‌توانستند بقیه روز را استراحت کنند، حسودی‌ام می‌شد.»

وقتی سبک نقاشی‌اش تجربیدی‌تر شد، این ویژگی نیز در او کاهش یافت.

«اول دچار وحشت شدم. ولی بعد فهمیدم نیروهایی که امکان تداوم مشاهده را در من به وجود می‌آورند، تحت تأثیر قدرت تمرکز من قرار دارند و اگر تمرکز را افزایش دهم، می‌توانم آنها را به مسیر جدیدی که مورد نظر دارم، هدایت کنم.»

قدم بعدی برای او، بازآفرینی و احیای تصاویر و تجارب گذشته بود.

خودش می‌نویسد:

«هر چیز به ظاهر مرده‌ای حیات دارد. منظورم فقط ماه و ستاره و گل و

درخت نیست که شاعر از آنها می‌شراید. حتی ته سیگاری در زیرسیگاری یا دکمه سفید شلواری که در چاله‌ای در خیابان افتاده، تکه پوست درختی که مورچه‌ای لجوج از میان علف‌های بلند به قصدی نامعلوم برای ما، و معلوم برای خودش، حمل می‌کند. صفحه‌ای از یک تقویم رومیزی که دستی خشمگین و آگاه آن را پاره می‌کند و از پیوستگی‌اش به دیگر صفحات باز می‌دارد. همه چیز برای من واجد شخصیتی درونی است.

روحی مرموز که در سکوت کار می‌کند.»

کاندینسکی وقتی در حال کشیدن تابلو بود به تصاویر ذهنی‌اش جان می‌بخشید. او مثالی شاخص از هنرمندی است که قادر بود تجارب عاطفی‌اش را بیان کند و در صورت لزوم آنها را اداره نماید.

تی. اس. الیوت در مقاله معروفش به نام «مسئله هملت» به نکته‌ای در رابطه با خلاقیت مؤلف اشاره می‌کند. حرف او تا حدود زیادی بیانگر مسئله‌ای است که ما در متداکتینگ نیز با آن روبه‌رو هستیم. یعنی ارتباط «لحظه خلاقیت» با تکنیک‌های عملی حافظه عاطفی. الیوت می‌گوید:

«تنها راه بیان عواطف در هنر این است که توجیهی عینی برای آن بیابید. به عبارت دیگر، شماری از اشیاء، رویدادها و یا وضعیت‌های ویژه می‌توانند به انتظام حسی خاص بینجامند. اگر عوامل بیرونی را که به پاسخ‌های حسی می‌انجامند، مهیا کنید، عواطف نیز برانگیخته می‌شوند.»

بنابراین، بازیگر باید از «توجیهاتی عینی» در صحنه استفاده کند تا بتواند به نیت اصلی کاراکتر در برون‌فکنی عواطف پی ببرد. اگر چه کلید برون‌فکنی همان حافظه عاطفی است.

در اینجا باید متذکر شویم که در همه هنرها ابزار آفرینش خارج از وجود هنرمند است. موسیقیدان، عواطفش را از طریق به کارگیری واسطه‌ای به نام «ساز» که ممکن است پیانو یا ویولن باشد، بیان می‌کند. اما ساز بازیگر خود اوست. او بدون حس و عاطفه به موجودی بی‌روح تبدیل می‌شود. عواطف بازیگر همانی است که در زندگی واقعی‌اش به کار می‌گیرد. آن خودی که قرار

است نقش ژولیت را بازی کند همان خودی است که در خلوت و تنهایی تجارب باطنی‌اش را مرور می‌کند. بازیگر، هم هنرمند است و هم ابزار هنری. به بیان دیگر، او هم نوازنده و یولن است و هم خود و یولن. فرض کنید اگر این سازها زبان داشتند، چه چیزها که نمی‌گفتند. می‌توانستند شکایت کنند که نوازنده آنها را درست کوک نکرده است. صدایشان موافق نت نیست و به هنگام نواختن دچار اغتشاش می‌شوند. بازیگر نیز همین رابطه دو سویه را با ابزارهای وجودی خودش دارد. ذهن و بدن، اندیشه و حس و سرانجام عواطف هر یک خصلتی منحصر به فرد دارند. متد راهکاری است برای احاطه بر این ابزارها. شیوه‌ای است که با به‌کارگیری حافظه فعال بازیگر را به خلق واقعیت صحنه‌ای قادر می‌سازد.



بخش سوم

دستاوردهای سفر

## راهکارهایی برای آموزش بازیگر

در این بخش از کتاب، سعی من این است مسائلی را در رابطه با آموزش بازیگر مطرح کنم که به شیوه اجرای او مربوط می شود. قرار نیست آموزش زیر نظر مربی را تجویز کنیم و یا اتودهایی بدهیم که بازیگر به تنهایی آنها را انجام دهد. قصد اصلی توجه به این نکات است که هنر بازیگری با سه عامل ویژه سر و کار دارد، این عوامل عبارت‌اند از: باور، ایمان و تخیل.

برای آنکه چیزی را باور کنید، باید قابل باور باشد. داشتن ایمان مستلزم اطمینان خاصی است که به امری دارید. تخیل نیز منوط به آفرینش موجودی فرضی است. هدف این است که بتوانید در برابر محرک‌های خیالی صحنه، آن چنان قاطع و صریح واکنش نشان دهید که گویی همه آنها واقعی هستند.

وقتی بازیگر می‌خواهد اراده‌اش را در صحنه متحقق کند، از طریق این سه عامل به بازی‌اش زندگی می‌بخشد. البته شدت و ضعف واقعی که او در صحنه می‌آفریند به بضاعت روحی او بستگی دارد و نیز پیشنهادهایی که نویسنده و کارگردان ارائه می‌دهند. آموزه ما منطقاً از تجربه و عمل سرچشمه می‌گیرد. کار را از اشیای ساده پیرامون خود شروع می‌کنیم و بعد کم‌کم به موضوعات نهفته در حافظه مان می‌رسیم. در مرحله اول همه چیز مرئی و قابل مشاهده است و در مرحله بعد به وسیله تمرکز درونی است که دنیایی دیگر می‌سازیم. تمرکز ابتدا بر

یک موضوع استوار است. بعد باید بر چند موضوع متمرکز شد. این کار باعث می‌شود بازیگر مسائل متنوعی را که برایش روی صحنه پیش می‌آید، با سهولت و توانایی بیشتری حل کند. بازیگر به هنگام کُنش مجاز است حرف بزند. استفاده از کلمات به این خاطر است که ارتباط آن با رفتارهای خودش را پیدا کند. خواندن زیاد جملات در حالت عادی و بدون استفاده از کُنش اغلب زیان‌آور است. چون ممکن است تصویری را در ذهن بازیگر بسازد که با واقعیت عملی صحنه نخواند.\*

هر جلسه تمرین ما در ابتدا با «رهایی‌سازی» شروع می‌شود. بازیگر سعی می‌کند مناطقی از بدن خود را که دارای تنش هستند، شناسایی کند. تنش فقط به معنای آشوب یا اضطراب عاطفی نیست. می‌توان در حالت رهایی نیز مضطرب بود. تنش آن انرژی زائد و غیرضروری است که مانع جریان طبیعی اندیشه در بازیگر می‌شود و واکنش‌های حسی مطلوب در اندامگان او را مختل می‌کند. با این که رفع کامل تنش در بدن غیرممکن است، ولی بازیگر می‌تواند از طریق آموزش آن را تحت کنترل خویش آورد.

رهایی‌سازی مثل کوک کردن ساز است. نوازنده ممکن است استاد باشد، ولی اگر ساز کوک نباشد، نتیجه درخشانی نخواهیم داشت. عوامل زیادی در ایجاد تنش بازیگر دخیل‌اند. شرایط محیطی که باید در آن تمرکز بگیرد، حفظ کردن جملاتش، ارتباطش با بازیگر مقابل و حرکاتش در صحنه می‌توانند او را تحت فشار روحی و یا جسمی قرار دهند. رهایی‌سازی فقط به خاطر آمادگی قبل از اجرا نیست بلکه تحمل و انعطاف در حین اجرا را نیز بالا می‌برد. بازیگر در همان حال که از دستورات صحنه پیروی می‌کند (اعمال عینی)، کنشی ذهنی را نیز انجام می‌دهد. باید بتواند به شکلی آگاهانه انرژی‌اش در صحنه را

---

\* کلمات باعث می‌شوند بازیگر نیات درونی نویسنده را بیان کند. ما در تئاترگروپ، در روز سوم تمرین از جایمان بلند می‌شدیم و متن را در حالتی که راه می‌رفتیم بلند بلند می‌خواندیم. در این حالت، بدنمان در برابر کلمات، واکنش‌های مناسب خودش را پیدا می‌کرد. هنوز مجاز نبودیم عبارات را حفظ کنیم. شخصیت (کاراکتر) می‌توانست عواطفش را بیان کند و بداهه‌سازی روی متن نیز آزاد بود.



کنترل کند.

یک تمرین ساده برای رؤیت علائم تنش‌زا وجود دارد. سعی کنید چیزی ثقیل را بلند کنید، مثلاً پیانو یا میزی سنگین. در همان حال فعالیت ذهنی انجام دهید. حاصل ضرب ۷۵×۶ چند می‌شود؟ کار مشکلی است، شاید هم غیرممکن. برای مغز بسیار دشوار است که به هنگام درگیری بدن در یک فعالیت شدید فیزیکی (مثل بلند کردن یک جسم سنگین) دستور یک فعالیت ذهنی مهم را نیز صادر کند. بعضی از نقاط بدن در حین انجام دادن عمل فوق‌دچار تنش می‌شوند. مثلاً اندام‌های صوتی نمی‌توانند کار همیشگی‌شان را انجام دهند. اگر همان لحظه سعی کنید قطعه شعری به یاد آورید و یا آواز بخوانید، وخامت مسئله را درخواهید یافت.

اینجاست که می‌فهمید یک تنش تا چه حد می‌تواند مانع بروز حالات بیانی در بازیگر شود.

تنش‌های عصبی - عضلانی باعث اختلال در جریان ادراک و عواطف می‌شوند. غالب اوقات بازیگر در حین انجام عمل، حسّی ویژه را تجربه را می‌کند ولی قادر به بیان آن نیست. علت وجود این امر همان تنش‌ها هستند. بازیگری را به یاد دارم که قطعه‌ای از شکسپیر را به شیوه‌ای بیرونی و مکانیکی می‌خواند. وقتی درباره‌ی کارش توضیح می‌داد، معلوم بود حس‌های موجود در کلمات را دریافته، ولی هیچ کدام از آنها را نتوانسته به اجراش منتقل کند. ما او را به مرحله‌ی رهایی‌سازی می‌رساندیم، آن‌گاه همان قطعه را به شکلی زنده و قابل قبول اجرا می‌کرد. این مسئله به دفعات اتفاق می‌افتاد. تأثیر تنش و رهایی‌سازی در رفتارهای بشر اخیراً مورد بررسی قرار گرفته است، ولی در امر بازیگری توجه کافی به آن مبذول نشده است.

برای رها شدن، بازیگر باید چند مرحله را بگذراند. او می‌تواند روی صندلی بنشیند و بهترین حالتی را که بدنش راحت است، پیدا کند. از آنجا که باید بتواند در حالات مختلف بدنش را رها کند، بهتر است صندلی‌اش چندان راحت نباشد. بعد از اینکه به حالت بدنی مطلوب رسید، می‌تواند در همان وضعیت به خواب

فرو رود. درست مثل زمانی که در صندلی قطار، اتوبوس و یا هواپیما چرت می‌زند. خیلی از مردم نمی‌دانند با بدنشان چه کار کنند. یکهو روی صندلی ولو می‌شوند، بدون آنکه رها باشند. بازیگر باید متوجه این نکته باشد که چطور بدنش را قالب صندلی کند. در اینجا فقط راحتی مهم نیست بلکه عضلات می‌بایست رها شوند و قابلیت انعطاف بیابند. «رهایی» لزوماً به معنای «راحتی» نیست. «راحتی» همان عادات عضلانی ماست که می‌تواند تغییر کند. مردم اغلب این دو را با هم اشتباه می‌گیرند.

در مرحلهٔ دوم، بازیگر نقاط مختلف بدنش را آزمایش می‌کند تا از وجود تنش آگاه شود. راست و مستقیم می‌نشیند و سعی می‌کند به نتایج رهایی‌سازی فکر کند. به او می‌گوییم تک‌تک اعضای بدنش را حرکت دهد. اعصاب و عضلات اندام‌هایش را رها کند. بدون آنکه تقلای جسمی خاصی داشته باشد، می‌تواند اجازه دهد جریان ذهنی‌اش او را هدایت کند. حرکت عضلات توسط مغز توزیع می‌شود. بعداً در حین اجرا، می‌توان بدون محرک واقعی همین واکنش‌ها را از عضلات اخذ نمود (حرکت عضلات در تمرینات من بسیار بطئی و خفیف است. بر خلاف تمرین‌های رقصندگان که مبتنی بر حرکات شدید عضلانی است و فوراً به رهایی‌سازی جسمانی منجر می‌شود).

رهایی ذهنی به مراتب مشکل‌تر از رهایی فیزیکی و جسمانی است. در بعضی نقاط بدن، می‌توان با رفع تنش ذهنی یک انقباض یا تنش عضلانی را از بین برد. ما به شیوه‌ای کاملاً تجربی ارتباط تنش ذهنی با بخش‌های مختلف بدن را بررسی می‌کنیم. نخستین منطقه شقیقه و سیاهرگ‌های مربوط به آن هستند. بیشتر مردم وقتی احساس تنش می‌کنند علائمی در قسمت ابرو و شقیقه خود بروز می‌دهند. بازیگر باید این قسمت را تحت کنترل مغزی خود داشته باشند. گاه لازم است که علائم تنش دیده شوند و گاه باید انرژی را در این قسمت کاهش داد. منطقه بعد بین پلک‌ها و بالای بینی است. فعالیت این قسمت بسیار زیاد است. حتی وقتی چشم‌هایمان را می‌بندیم. از همین رو علائم تنش نیز بیشتر در این منطقه دیده می‌شوند. پلک‌های انسان به‌طور متناوب از طریق عمل پلک زدن

انرژی خود را تخلیه می‌کنند. در لحظات اضطراب و آشفتگی ذهنی ریتم پلک زدن به هم می‌ریزد. حرکات زائد و تنش‌زا در این قسمت وقتی کاملاً مشهود است که انسان می‌خواهد بخوابد. در آن لحظات پلک زدن با چشمان بسته یک کنش اساسی است. و اگر شخص بتواند تنش‌های این منطقه را کاهش دهد، انگار باری سنگین از دوشش برداشته شده و به خواب فرو می‌رود. منطقه سوم از عضلات ظریف دو طرف بینی شروع می‌شود و تا دهان و چانه امتداد می‌یابد. این منطقه انعطاف‌پذیر است و می‌تواند آموزش‌های مختلفی را فراگیرد. عضلات آن مستقیماً به مغز مربوط می‌شوند و فرآیند تبدیل و انتقال انرژی ذهنی به بیانات کلامی (گفتار) را به عهده دارد. سخن گفتن ما به نظر خودبه‌خودی می‌آید، چرا که فاصله بین اندیشه و سخن معمولاً کوتاه است. تنش در این منطقه امکان بروز زیادی دارد، چون قابلیت تحریک‌پذیری آن بالاست و همواره مترصد واکنش است. برای رفع این انقباض‌ها ما به عضلات حرکات متنوعی می‌دهیم. شخص می‌تواند مثل مست‌ها یا آدم‌های خواب‌آلود حرف بزند و ریتم کلامش را تغییر دهد. چانه از اندام‌هایی است که رهایی‌سازی آن کمی مشکل است. شخص ممکن است دهانش را کامل باز کند ولی چانه‌اش همچنان منقبض باشد. این اندام در مقابل تغییرات مختلف چهره مقاومت می‌کند. گاه حالت و حرکات زبان باعث گرفتگی چانه می‌شود. حرکات زبان به قدری سریع است که ما متوجه ظرافت‌های آن نمی‌شویم. کنترل تنش‌های مربوط به این منطقه کاری است دشوار. گاه می‌توان با گذاشتن انگشت شست در زیر چانه تا حدودی آن را کاهش داد.

چهارمین منطقه تنش‌های فیزیکی و ذهنی پشت گردن است. تمام اعصاب و ماهیچه‌های این قسمت که به پشت شانه، گردن و جمجمه متصل هستند، در صورت انقباض باعث کندی حرکت فرد می‌شوند. مردم اکثراً در این منطقه مشکل دارند. وقتی یک نفر پشت گردنشان را ماساژ می‌دهد، احساس کوفتگی و درد می‌کنند. عضلات این قسمت آن قدر قوی هستند که بتوانند وزنه‌های سنگین را تحمل کنند و در عین حال آن قدر حساس‌اند که در صورت انقباض، با

فشار یک انگشت، آه از نهاد شخص بلند می‌شود. ما به بازیگر کمک می‌کنیم تا گردنش را آزادانه به طرفین حرکت دهد تا محل تنش را پیدا کند. بعد از آن فرآیند رهایی‌سازی عضلات انجام می‌شود. منطقه دیگری که حدود بیست سال است بر آن مطالعه می‌کنیم و همواره باعث تنش در بازی بازیگران شده، ماهیچه‌های پشت بدن هستند. این منطقه به عقیده برخی از روان‌شناسان جایگاه تأثیرات روانی و تجربیات عاطفی انسان است و طبیعتی دراماتیک دارد. تا زمانی که این عضلات رها نشوند، برون‌فکنی عواطف آن چنان که باید میسر نیست.

در جریان رهاسازی، گاه عواطف و احساساتی از درون بازیگر شعله می‌کشند که باعث تشویش او می‌شوند. این نیروها روند کار ما را مختل می‌کنند. بازیگر سعی می‌کند از طریق واکنش‌های جانبی فیزیکی مانع بروز آنها شود. در زندگی اجتماعی ما نیز اغلب چنین حالاتی را به شکل ناآگاه انجام می‌دهیم. اما در حین تمرین باید اجازه داد این عواطف تخلیه شوند. راه ساده‌اش این است که به بازیگر بگویید احساسش را با صدایی ممتد و رها از سینه خارج کند، صدایی شبیه آ.....!

رهایی‌سازی بدن همچنان باید ادامه یابد، در غیر این صورت بازیگر به جای رهایی عضلانی تنها احساس تسکین و آرامش ذهنی خواهد کرد. اگر این تمرین نتوانست حس درونی او را آزاد کند، بگویید با تمام قدرت فریادی از سینه برآورد: ها.....! اکنون حس درونی‌اش یک‌باره آزاد می‌شود. وقتی فرد به تنهایی این تمرین را انجام می‌دهد، نمی‌تواند دقیقاً تفاوت «رهایی» و «تنش» را دریابد. یک مربی باید از بیرون او را زیر نظر داشته باشد. بازیگر کم‌کم می‌فهمد فرق بین «رهایی واقعی» با «توهم رهایی» در چیست. وقتی قدرت رهایی‌سازی‌اش افزایش می‌یابد، تازه می‌فهمد چه قسمت‌هایی از بدنش انقباض دارند.

هیچ کدام از تمرین‌های فوق اگر به شیوه مکانیکی اجرا شوند، نتیجه نمی‌دهند. بازیگر باید از عادات جسمانی خود آگاه شود. تمام اعضای بدنش را جهت یافتن انقباض واریسی کند. باید به طور ارادی هر یک از اندامگان را به حرکت درآورد. ارتباط مستقیم بین مغز و تک‌تک آنها برقرار کند. تمرین‌های

صداسازی و بیان را اجرا نماید و در نهایت به این نتیجه برسد که رهایی سازی  
برایش مطلوب بوده است یا خیر.

انقباض بدنی معمولاً می‌تواند به تنهایی مانع و اختلالی در جریان بازی  
ایجاد کند. (جدای از مسئله تنش ذهنی که در جای خود قابل بررسی است).  
بازیگر مدعی است که واقعیت مطلوب را در صحنه آفریده است، ولی مصداق  
عینی آن برای مخاطب قابل تشخیص نیست. به هنگام رهایی سازی و کاهش  
تنش‌های بدنی و ذهنی او همچنان بر این باور است. یعنی کاری را که فکر می‌کند  
انجام می‌دهد، ولی در اصل انقباض‌ها همچنان وجود دارند و سدی در برابر  
برون‌فکنی حقیقی عواطف ایجاد می‌کنند.

رهایی سازی مقدمه‌ای است برای موضوعی مهم‌تر که تمرکز باشد. هر آنچه  
بازیگر انجام می‌دهد ناشی از ارتباطی دوسویه است. ارتباطی بین رهایی و  
تمرکز. یکی از وظایف او این است که باید بتواند کاری را که قبلاً در صحنه انجام  
داده، تکرار کند، اما به شیوه‌ای بداهه. برخلاف این عقیده عمومی که می‌گویند  
بازیگر در حین اجرا متمرکز بر انجام یک کار است، او با شماری از مسائل و  
کارها درگیر است. در همان حال که حواسش جمع موضوعی خاص است،  
محرک‌های دیگری می‌توانند نظر او را به خود جلب کنند. اینجاست که توانایی  
او برای کنترل و توزیع تمرکزش در صحنه مشخص می‌شود. استعداد بازیگری تا  
حدود زیادی به قدرت و میزان تمرکز فرد بستگی دارد. به وسیله این نیرو  
می‌توان واقعیت خیالی و مقتضی با نمایش را آفرید. کلیدی است که به وسیله آن  
می‌توان اندیشه را آزاد کرد و به مرز تخیل رسید.

هدف از تمرین‌های تمرکز این است که بازیگر بتواند هر شی یا موضوعی را  
در ذهنش بیافریند و آن را در خلال رویدادها و اعمال صحنه‌ای به کار گیرد. او از  
این طریق می‌تواند انگیزه‌های منطقی را که در پشت رفتارهای شخصیت نهفته  
است، شناسایی کند. برای رسیدن به تمرکز، باید موضوع یا محملی وجود داشته  
باشد. بدون هدف و به شکل تجریدی نمی‌توان تمرکز گرفت. حضور ساده و  
ملموس شی نیز برای این کار کافی نیست. اگر شما به یک صندلی زل بزنید و

بخواید تمرکز بگیرید، هیچ اتفاقی نمی‌افتد. اما اگر از خودتان پرسید: طول و عرض این صندلی چقدر است؟ بر آن متمرکز می‌شوید.

نوع تمرکزی که در بازیگری مورد نیاز است همانا توانایی خلق چیزی است که در اصل وجود ندارد. با این نیرو، مکانیزم تخیل به کار می‌افتد و شخص به باور و ایمانی می‌رسد که لازمه هنر بازیگری است. من همیشه گفته‌ام که هرگاه در زندگی به حقیقت امری باور داشته باشیم، رفتارمان نیز بیانگر همان باور خواهد بود. وظیفه بازیگر این است که به باور صحنه‌ای برسد. بنابراین، اگر بتواند به وسیله تخیل، رویدادها و تجارب صحنه‌ای‌اش را باور کند، تمام واکنش‌های فیزیولوژیک او نیز واقعی خواهد بود. تمرین تمرکز با بازآفرینی اشیای روزمره شروع می‌شود. فرد باید واکنش‌هایی حسّی نسبت به آنها داشته باشد. اگر یک شی واقعی را به کار می‌گیرد می‌بایست پاسخ‌های حسّی‌اش را ارزیابی کند. تأثیر این پاسخ‌ها به هنگام کار با اشیای خیالی به گونه‌ای است که گویا آنها در صحنه حضور دارند. بازیگر در این تمرینات از حافظه حسّی استفاده می‌کند.

در زندگی واقعی حواس به شکلی نامتعادل رشد می‌کنند. بعضی آدم‌ها قدرت بینایی‌شان بیشتر از شنوایی است. در برخی دیگر، حسّ چشایی دقیق‌تر از بویایی عمل می‌کند. هدف ما از این تمرینات، تقویت مجموعه حواس است. در اتود نخست، بازیگر هرچه دوست دارد می‌نوشد، چای، شیر، قهوه یا آب میوه که در صبحانه مرسوم است. ابتدا این کار را واقعی انجام می‌دهد و واکنش‌های حسّی‌اش را زیر نظر می‌گیرد. چرا این مایعات واقعی هستند؟ چون حسّ چشایی به ما این طور می‌گوید. حال باید وزن و جنس فنجان را که دست گرفته، تخمین بزند. به مایع درون آن توجه کند. حرارت یا برودتی که از فنجان به دستش سرایت می‌کند، چقدر است و... در همان حال که او فنجان را به سوی لبش می‌برد، سنگینی و وزن آن بر حالت شانه‌هایش تأثیر می‌گذارد. او عطر و بوی نوشیدنی‌اش را حس می‌کند، حرارت آن را درمی‌یابد و سرانجام آن را می‌چشد. اکنون باید این تمرین را بدون شی‌ای واقعی انجام داد.

خیلی از افراد به هنگام اجرای اتود فوق می‌گویند: وقتی چیزی می‌نوشند به این نکات توجه نمی‌کنند. آنها فقط یک تقلید ظاهری از حرکات عضلانی خود می‌کنند بدون آنکه ظرایف عمل نوشیدن را مدنظر قرار دهند. حقیقت این است که همین عمل ساده، نتیجه سال‌ها تجربه و خطای عضلانی است. یک کودک باید مدت‌ها با این عمل کلنجر برود تا بتواند یک فنجان را بدون لرزش به لبش نزدیک کند. حتماً دیده‌اید که آنها اغلب در نشانه‌گیری خطا می‌کنند و فنجان را جای دیگری می‌برند!

وقتی این کار را یاد گرفتند، دیگر حکم عادت پیدا می‌کند. همان عملی که مدت‌ها وقت صرفش کرده‌ایم اکنون به شکل خود به خود انجام می‌شود و ما تصور می‌کنیم از انجام آن آگاه نیستیم. در هر صورت اگر تغییری در هریک از عوامل یاد شده روی دهد، مثلاً حرارت فنجان کم و زیاد شود ما فوراً واکنش نشان می‌دهیم.

همان طور که گفتیم، بازیگر وقتی برای نخستین بار این اتود را انجام می‌دهد، بیشتر مایل است عمل را تقلید کند. بنابراین وقتی فنجان را طرف لبش می‌برد، زمان این حرکت را رعایت می‌کند. اما اگر حضور حسی شی را دریابد کلیشه‌ی زمانی‌اش تغییر خواهد کرد. در واقع واکنش‌های حسی اوست که سرعت حرکت را تعیین می‌کند نه بالعکس. این مسئله به ویژه در مورد یادگیری صادق است. فرض کنید یک فرد دارد متنی را با سرعت زیادی می‌خواند. اگر بخواهد مطلب را در ذهنش مرور کند، چاره‌ای ندارد جز آنکه مکث کند و جملات را به یاد آورد. سرعت این کنش بستگی به توانایی حافظه او در یادآوری مطالب دارد. برای اینکه بتوانید عملکرد خود به خودی اعصاب و عضلات را کنترل کنید و در صورت نیاز گسیختگی و انقطاعی در جریان آن اعمال نمایید، نباید تنها به مشاهده‌ی اشیا و تقلید ظاهری حرکت اکتفا کنید. سعی کنید عملی واقعی انجام دهید. اجرای اتود فنجان با دقت و گیرندگی تمام باعث می‌شود تا پنج حس خود را به کار گیرید. اگر چه در ظاهر فقط یک حس (چشایی) درگیر ماجراست (نوشیدن مایع)، ولی حواس دیگر با درجات گوناگونی از شدت و ضعف

برانگیخته می‌شوند. اگر عناصر تحریک‌کننده حواس بیشتر شوند و قدرت تأثیرگذاری آنها نیز فزونی گیرد، رسیدن به تمرکز برای بازیگر دشوارتر خواهد شد.

تمرین دوم برای تقویت تمرکز، نگاه به آینه است. برای زنان، شانه‌زدن مو و آرایش، و برای مردان اصلاح صورت را توصیه می‌کنم. آنها ابتدا اتود را به شکلی واقعی در خانه انجام می‌دهند و بعد بدون استفاده از اشیای عینی. اینجا هم تقلید کارساز نیست. باید حافظه حسی را برانگیخت و اشیای خیالی را به کار گرفت. اجرای این اتود فقط برای تحریک حواس نیست، بلکه حقیقتی را درباره شخص بازیگر روشن می‌کند. آیا او حضور خودش را درمی‌یابد؟ بسیاری از آدم‌ها درکی از حضور خودشان ندارند. مایل نیستند تصور خودشان را در آینه ببینند. اگر هم این اتفاق بیفتد واکنشی درونی و یا غیرعادی از خود بروز می‌دهند. انجام این اتود، درک بازیگر از فردیت خویش را بالا می‌برد، او را در وضعیتی قرار می‌دهد که بتواند با این فردیت بازی کند و در صورت لزوم، آن را تغییر دهد. نباید گذاشت یک بازیگر ذهن‌گرا بیشتر در مسائل ذهنی‌اش غرق شود. باید او را متوجه حضور بیرونی‌اش کرد، و این کار از طریق اتود آینه میسر است.

تکرار این تمرینات منوط به زمانی است که همه آنها انجام شوند. نباید بازیگر را به حال خود واداشت. او بعد از آموزش می‌تواند باز هم اتودهای فوق را انجام دهد. نکته مهم این است که هرکدام از حواس را محک بزند و بر یک حس خاص تمرکز نکند. همین اصل در ورزش نیز رعایت می‌شود. هیچ بازیکن بیسبالی همان ابتدا قدرت توپ‌اندازی‌اش را نمی‌سنجد. در فوتبال هم یک نفر سریع جای خودش را پیدا نمی‌کند. آنها ابتدا نرمش خود را بالا می‌برند. تمرین‌هایی عمومی نظیر دویدن و بدن‌سازی را می‌گذرانند، بعد می‌توانند در نقش اصلی خود انجام وظیفه کنند. متأسفانه، خیلی از مربیان بازیگری می‌خواهند سریعاً نتیجه مطلوب را از بازیگر بگیرند، بدون آنکه به او اجازه دهند توانایی‌اش را بیازماید و نیرویش را متمرکز کند. اگر او نتوانست اتودهای مزبور



را با موفقیت انجام دهد، از تمرین‌هایی استفاده کنید که تفاوت واقعیت حسی و عضلانی را برایش روشن کند. بعضی‌ها دوست دارند کار ساده و روزمره‌ای بکنند، مثل پوشیدن کفش یا درآوردن جوراب. از آنجا که این اعمال برای آنها عادت شده، می‌توانند در حین آن حرف بزنند و یا کاری دیگر نیز انجام دهند. اگر باز هم به نتیجه نرسیدید سه شیء مختلف از جنس ابریشم، پشم و پوست خزر را انتخاب کنید و بگویید بازیگر آنها را لمس کند. شکل اشیا مهم نیست. آنها را در هوا معلق نگه دارید و بگذارید وزن تک تک آنها را حدس بزنند. اکنون می‌تواند با صورت، گردن و شانه اشیا را لمس کند. وقتی این سه شیء با پوست او تماس پیدا می‌کنند، رفتار عضلانی اندام‌ها یکسان است ولی تجربه حسی کاملاً متفاوتی دارد. اجرای این اتود باعث می‌شود که واکنش‌های حسی در بازیگر بیدار شوند و تمایز آن با حرکات عضلانی که ناشی از تقلید و عادت هستند، روشن گردد. اتود تکمیلی دیگر این است که از بازیگر می‌خواهیم با یک شیء واقعی در کلاس کار کند، مثلاً کلاه یا بالش ولی آن شیء را به جای چیز دیگری بگیرد، فرضاً بچه، سگ یا عروسک. حضور عینی شیء در صحنه باعث تمرکز او می‌شود و واکنش‌های آن، حس تخیلش را تقویت می‌کند (این اتود یادگار واختانگوف است).

در ادامه از اتود دیگری استفاده می‌کنیم که مربوط به استفاده از وسایل شخصی است. او باید بتواند با این شیء ارتباطی عاطفی و حسی برقرار کند. این حس‌ها می‌توانند شدید باشند. مثلاً شیء ای ممکن است یادگاری کسی باشد که اکنون مرده و یا عشقی که تنها یادی از آن باقی مانده است. بدیهی است همه مردم چنین ارتباطی با اشیا ندارند، ولی این اتود می‌تواند اهمیت خاص شیء را که مورد نظر ماست، نشان دهد. ارتباط با یک شیء شخصی نظیر اشیای دیگر است با این تفاوت که یادآوری عواطف از طریق آن راحت‌تر خواهد بود. به دلیل تجربه پیشینی بازیگر از آن، استارت خوبی برای تحریک واکنش‌های عاطفی است. بعد از اتود نگاه به آینه، به تمرینی می‌پردازیم که فاقد هرگونه حرکت عضلانی است. بازیگر زیر نور آفتاب قرار می‌گیرد. البته نه در حالت درازکش به

قصد گرفتن حمام آفتاب. بهتر است روی صندلی بنشیند و گرمای آفتاب را احساس کند. به هنگام اجرای اتود او باید به همان حس قبلی اش برسد. در همان حال که متوجه آفتاب است، بدش نمی آید حرکتی از خودش بروز دهد. این حرکت ناشی از یک دستور مغزی است که باید آن را کنترل کند. تمرکز برای کنترل آن قسمت باید همراه با رهایی سازی دیگر قسمت های بدن باشد. اکنون او قادر است حضور خورشید را بیافریند.

ادامه تمرینات ما مربوط به شدت بخشیدن به حافظه حسی است. ما واکنش های بازیگر را در برابر تجارب دردناک بررسی می کنیم. در اینجا او با امری عینی و واقعی روبه رو نیست، بلکه همه چیز به خاطره حسی اش بستگی دارد. درد مورد نظر می بایست موضعی باشد و کل سیستم ادراک را مختل نکند. بدین ترتیب امکان تمرکزگیری در یک اندام بیشتر خواهد شد.

واکنش اولیه در برابر خاطره دردناک نیز باید شدید باشد. به هنگام تکرار صحنه ما خواهان بروز همان شدت حسی هستیم. خیلی از بازیگرها از واکنش خیالی خودشان جا می خورند. آنها همیشه در ته ذهن خود فکر کرده اند چیزی به نام «واقعیت خیالی» وجود ندارد. اما اکنون قدرت واقعی تخیل را درمی یابند. بازآفرینی درد مؤید نکته ای است که تا پیش از آن باورش برای آنها مشکل بود. اکنون برای نخستین بار می فهمند بازیگری فقط هنر پندارسازی و باوراندن امری خیالی به تماشاگر نیست، بلکه بازآفرینی یک تجربه ملموس است. تجربه ای که حضور واقعی بازیگر را توجیه می کند و او را وامی دارد تا به کاری که انجام می دهد، ایمان بورزد.

در ادامه شدت بخشیدن به حافظه حسی، از تحریک حس چشایی آغاز می کنیم. فرد می تواند محرک های خوراکی واقعی را بچشد، مثل سرکه یا لیموی تازه. این محرک ها طعمی شدید و تیز دارند که می توانند حافظه حسی را به کار بیندازند. همین تمرین را می توان در مورد حس های بویایی و شنوایی نیز انجام داد (با واکنش در برابر بوهای مشخص و صداهای واضح). تمرین دیگر ما مربوط به تحریک کل حواس است. در این حالت بر اندام خاصی متمرکز

نمی‌شویم و تمام بدن می‌بایست برانگیخته شود. اتودهایی نظیر ایستادن زیر دوش، استحمام در حوضچه‌های آب و یا تجربه سونا می‌توانند مفید واقع شوند (برای کسانی که اهل سونا نیستند، ایستادن در برابر وزش بادی خنک را توصیه می‌کنیم). ایستادن و راه رفتن در زیر قطرات باران، تجربه حسی خاصی است که خیلی از مردم مایل‌اند آن را انجام دهند. این تمرین‌ها نقش مهمی در بیداری مجموعه واکنش‌های حسی بازیگر دارند. از یک سو تأثیرپذیری حواس را بالا می‌برند، و از سوی دیگر باعث رهایی اندام‌هایی می‌شوند که در حالت عادی ممکن است متقبض باشند. تقریباً همه بازیگرها دچار ترمزهایی هستند که مانع بروز عواطف خصوصی‌شان در صحنه می‌شود.

به هنگام اجرای تمرینات فوق، اغلب بازیگران نمی‌توانند تجربه قبلی را به طور کامل بازآفرینی کنند. آنها ممکن است در زیر دوش بایستند و فکر کنند، یا در وان حمام دراز بکشند و تصویری را در ذهنشان به یاد آورند. در این حال بازیگر بر موضوعی درونی متمرکز می‌شود که مانع برانگیختن حواس او خواهد شد. درست آن است که به چیزی فکر نکند و اجازه دهد اندام‌های حسی‌اش به آبی که او را فراگرفته، واکنش نشان دهند.

هرکدام از مناطق بدن جدا از ارتباط کلی که با هم دارند، دارای واکنش‌های منحصر به فردی هستند. اگر در یک قسمت انقباض روی دهد تأثیر آن بر دیگر نقاط نیز مشهود خواهد بود. بازیگر باید بتواند با تمرکز و برانگیختن آن اندام خاص بر ترمزهای ناخودآگاه حسی‌اش فایز آید. این مسئله محتاج توان حسی بالایی است. اگر در انجام این کار موفق شود، عواطف ناب و حقیقی در بازی‌اش بروز خواهند کرد و جریان طبیعی حواس شکل می‌گیرد.

برانگیختن کل حواس بدن به تجربه‌ای کاملاً شخصی می‌انجامد. بازیگر این اتودها را در زندگی واقعی در حالت خلوت و تنهایی انجام می‌دهد. به همین دلیل وقتی در پایان از او می‌خواهیم به ما نگاه کند، ممکن است بزند زیرخنده یا تا بناگوشش سرخ شود. او فکر می‌کند ما به خلوت او وارد شده‌ایم و این همان قدرت تخیلی است که لحظاتی چند بر واقعیت عینی پیرامونش غالب می‌شود.

بعد از انجام این تمرینات، بازیگر مجال می‌یابد ابزارهای حسی - حرکتی خود را محک بزند. در زندگی واقعی، هرکدام از حواس او چه واکنشی در برابر محرک‌های محیطی انجام می‌دهند. حقیقت این است که او در حین بازی نیز باید به محرک‌های زیادی پاسخ دهد و کارش کمی پیچیده است. بعضی از منتقدین متد می‌پرسند: آیا هنرپیشه واقعاً می‌تواند واقعیت کامل و پیچیده زندگی را بیافریند؟ آنها می‌گویند بازیگر چگونه می‌تواند شخصیتی دیگر باشد و به اعمال خویش ایمان بورزد و در همان حال از دستورات صحنه پیروی کند و جملات متن را از بر بخواند. مسئله همین جاست که او باید خود را با شرایط پیچیده فوق تطبیق دهد. مرحله دوم کار ما از اینجا آغاز می‌شود. اتودهای انگیزش حواس را با افزودن یک شیء شخصی کامل می‌کنیم. البته از اشیای دیگر هم می‌توان استفاده کرد ولی اگر آن شیء مربوط به خود بازیگر باشد، نتیجه بهتری خواهیم گرفت. او در همان حال که اتود را اجرا می‌کند، شیء خیالی خودش را به کار می‌گیرد. می‌تواند واکنش حسی‌اش را در صدای آ... یا ها... از گلویش خارج کند. حال با احتیاط یک تحریر صوتی به اتود می‌افزاییم. چیزی شبیه آواز یا نغمه‌ای که بازیگر می‌تواند زیر لب زمزمه کند. بهتر است کلمات آواز حذف شود و تنها موسیقی آن را بشنویم. بازیگر ناخودآگاه می‌خواهد آواز را به شیوه همیشگی‌اش بخواند. اما ما مانع این کار می‌شویم. لحن او باید مطابق با حسش در صحنه باشد. این کنترل حسی - گفتاری ضرورتی است که باید در اجراهای صحنه‌ای رعایت کند.

بازیگری را فرض کنید که قرار است در برداشتی جدید از هملت بازی کند. کارگردان از او می‌خواهد تک‌گویی «بودن یا نبودن» را با خنده‌های وحشتناک قرائت کند. انگار کل قضیه یک شوخی است. از آنجا که این قطعه همیشه به شکلی آرام، اندیشگون و آمیخته با حسی معنوی اجرا شده است، او به شکلی ناآگاه در برابر پیشنهاد فوق موضع می‌گیرد. عضلات دهانش از دستور جدید پیروی نمی‌کنند و همین مسئله باعث درگیری بازیگر با اندام گفتاری‌اش می‌شود. در این مرحله از آموزش، ما به بازیگر می‌گوییم بالگوه‌های کلامی و عادات

گفتاری‌اش بجنگد. او ممکن است با این پیشنهاد موافق نباشد، ولی نتایج آن برای خودش نیز غیرقابل پیش‌بینی است. اتودهای ما به همین ترتیب پیچیده‌تر می‌شوند. در همان حال که کلّ حواس بدن برانگیخته می‌شود، به کارگیری اشیای شخصی و استفاده از صدا را اضافه می‌کنیم و بعد از آن کنش‌های بدنی را می‌افزاییم، اعمالی روزمره چون لباس پوشیدن، صورت شستن، مسواک زدن، شانه کردن مو، خوردن صبحانه و نظایر آن. توجه بازیگر باید معطوف به منطق مستتر در اعمال باشد. او باید توأمان رفتار خلاقه خود و تسلسل اعمال جسمانی را مدنظر قرار دهد.

در مرحله آخر، اغلب اتود با یک تک‌گویی همراه می‌شود، مثلاً تک‌گویی هملت. بازیگر نباید این تک‌گویی را به شیوه مرسوم در متن اجرا کند. می‌تواند کلمات را بر اساس حال و هوای کاری که انجام می‌دهد، ادا کند. در این حال کلمات حاوی معانی جدیدی می‌شوند که ممکن است با تفسیر و برداشت فلان کارگردان جور دربیاید.

بعد از آنکه بازیگر این اتود را به طور کامل اجرا کرد، عکس‌العمل او را در مقابل کارگردانی ارزیابی می‌کنیم. ممکن است به او بگوییم اگر محرک دیگری وارد بازی‌ات شود (مثلاً درد) آیا می‌توانی به کارت ادامه دهی؟ او باید موقعیت را ارزیابی کند. آیا بین کلماتی که ادا می‌کند و این محرک جدید، می‌توان رابطه‌ای برقرار کرد؟ اکنون در مرحله‌ای هستیم که شیوه‌های مختلف برون‌فکنی مطرح می‌شوند. بازیگر خود را برای انواع روش‌های اجرایی که ممکن است موردنظر کارگردان باشد، آماده می‌کند. حتی اگر با بعضی از آنها موافق نباشد، ولی باید بتواند در صورت لزوم تمام و کمال آنها را اجرا کند.

من بازیگران را تشویق می‌کنم که از حوزه رفتارهای روزمره و شرطی فراتر روند و سعی کنند به عواطف نابی برسند که شاید فقط در لحظات خلوت سراغ آنها می‌آید. با دانستن این نکته که بازیگر در حین بازی اغلب از عادات روزمره‌اش در زندگی پیروی می‌کند، سعی‌ام بر این بوده که امکاناتی برای شدت بخشیدن به برون‌فکنی عواطف پیدا کنم. استانیسلافسکی اصطلاح معروفی دارد

به نام «تنهایی در جمع». من با توجه به این مفهوم اتودهایی را طراحی کردم که بازیگر در حین حضور صحنه‌ای بتواند با خودش خلوت کند. مردم اغلب در خلوت کارهایی می‌کنند که در جمع از انجام آن امتناع می‌ورزند. مثلاً زن‌ها اگر قرار باشد چیزی زمزمه کنند یا آواز بخوانند، معمولاً در تنهایی این کار را انجام می‌دهند. اگر هم کسی از راه برسد فوری ساکت می‌شوند. کارهای ما در لحظات خلوت طوری است که دوست داریم دیگران از آن سر درنیاورند. اگر طرف پرسد: «چه می‌کردی؟» می‌گوییم: «هیچی، چیز مهمی نبود!» مردم نه تنها در خلوت با خودشان حرف می‌زنند، بلکه گاه در میان جمع نیز همین کار را می‌کنند. چیزهایی هست که نمی‌توان به دیگری گفت: از طرف دیگر، بعضی‌ها خیلی چالاک و سرزنده هستند و بد هم نمی‌رقصند، ولی فقط زمانی که با خودشان خلوت می‌کنند.

«احساس خلوت» با تنها ماندن فرق می‌کند. شخص ممکن است تنها باشد ولی احساس خلوت نکند. عکس آن نیز صادق است. یعنی ممکن است در جمع باشد ولی همچنان در خلوت خود زندگی کند. لحظه خلوت از آن‌رو برای ما مهم است که می‌تواند عواطف ناب بازیگر را برملا کند. برای بیننده نیز همانند نقیبی است برون شخصیت.

توانایی اجرای این لحظه (تنهایی در جمع)، آن هم زیر نگاه جماعتی که بازیگر را زیر نظر دارند، به دقت و ممارست احتیاج دارد. یک راهش این است که بازیگر عملی را انتخاب کند که در خلوت انجام می‌دهد. عملی که حضور فرد دیگر آن را ضایع کند. اگر مؤاخذه‌اش کنند، از جواب دادن طفره می‌رود. به هنگام اجرای اتودهای دیگر، وقتی بازیگر به لحظات این چنینی می‌رسد مایل است آن را تکرار نکند. در واقع حضور تماشاگر در لحظه خلوت باعث آزار او می‌شود. اما در اینجا ما سعی می‌کنیم او را به شیوه‌ای ناخودآگاه با تجربه زمان خلوت درگیر کنیم تا حضور تماشاگر را حس نکند.

کار با انتخاب مکان آغاز می‌شود. فرض کنید اتاقی که قرار است خلوتگاه او باشد، حال باید انگیزه‌ای برای در خود فرو رفتن پیدا کند. مثلاً اینکه به درد

بازیگری می خورد یا نه؟ مضطرب است که چگونه باید در برابر مردم ظاهر شود. او در خود فرو رفته و به لحاظ درونی با این تشویش درگیر شده است. در این لحظه از تصویری بیرونی تقلید نمی کند. اگر دچار مشکل شود، باید به آن خلوتگاه رجوع کند. اگر آن فکر، آن اضطراب در درونش وجود نداشته باشد، نمی تواند این لحظه را بازی کند. اما اگر واقعاً با خود خلوت کرده بود و آن اضطراب در درونش شکل گرفته بود، این صحنه را بازی می کرد.

تمرینات فوق مرا به کشفیات جدیدی رساند. تا پیش از آن فکر می کردم تک‌گویی و حدیث نفس<sup>۱</sup> تنها در تئاتر کارآیی دارد و یک تکنیک ویژه نمایشی است. ولی پس از آن دریافتم مردم در بیشتر اوقات زندگی خود در حال گفتن حدیث نفس هستند. آنها در ذهن خود واکنش‌هایی خیالی نسبت به دیگران انجام می دهند. واکنش‌هایی صریح و روشن که در حالت عادی از بروز آن جلوگیری می کنند. بازیگران بعد از اینکه بر اجرای تمرین «لحظه خلوت» مسلط شدند نه تنها قادرند تک‌گویی‌های کلاسیک شکسپیر را اجرا کنند بلکه هر نمونه مشابه دیگر، حتی آثار چخوف نیز برای آنها قابل درک خواهد شد. در نمایشنامه‌های او لحظاتی وجود دارد که بسیار شبیه تک‌گویی و حدیث نفس است. برای مثال، در «دایی وانیا» بعد از آنکه آستروف از صحنه بیرون می رود، سونیا داخل می شود و از شور و نشاط خودش می گوید اما در همان لحظه نگران است که مردم چه احساسی درباره او و قیافه اش دارند.

لحظات خلوت در نمایش‌های اپرایی نیز نقش مهمی ایفا می کند. منظورم به هنگام ادای حدیث نفس‌های درونی است. در صحنه‌ای از اپرای Der Rosenkavalier کنتس چهره‌اش را در آینه برانداز می کند و با خود می اندیشد که ارباب زمان چه آرام آدمی را پوک می کند. در واپسین صحنه اپرای «لاتراویاتا» نیز ویولتا در آینه می نگرد و از آرزوها و تشویش‌هایش سخن می گوید.

مریلین مونرو در اکتورز استودیو  
سر کلاس لی استراسبرگ

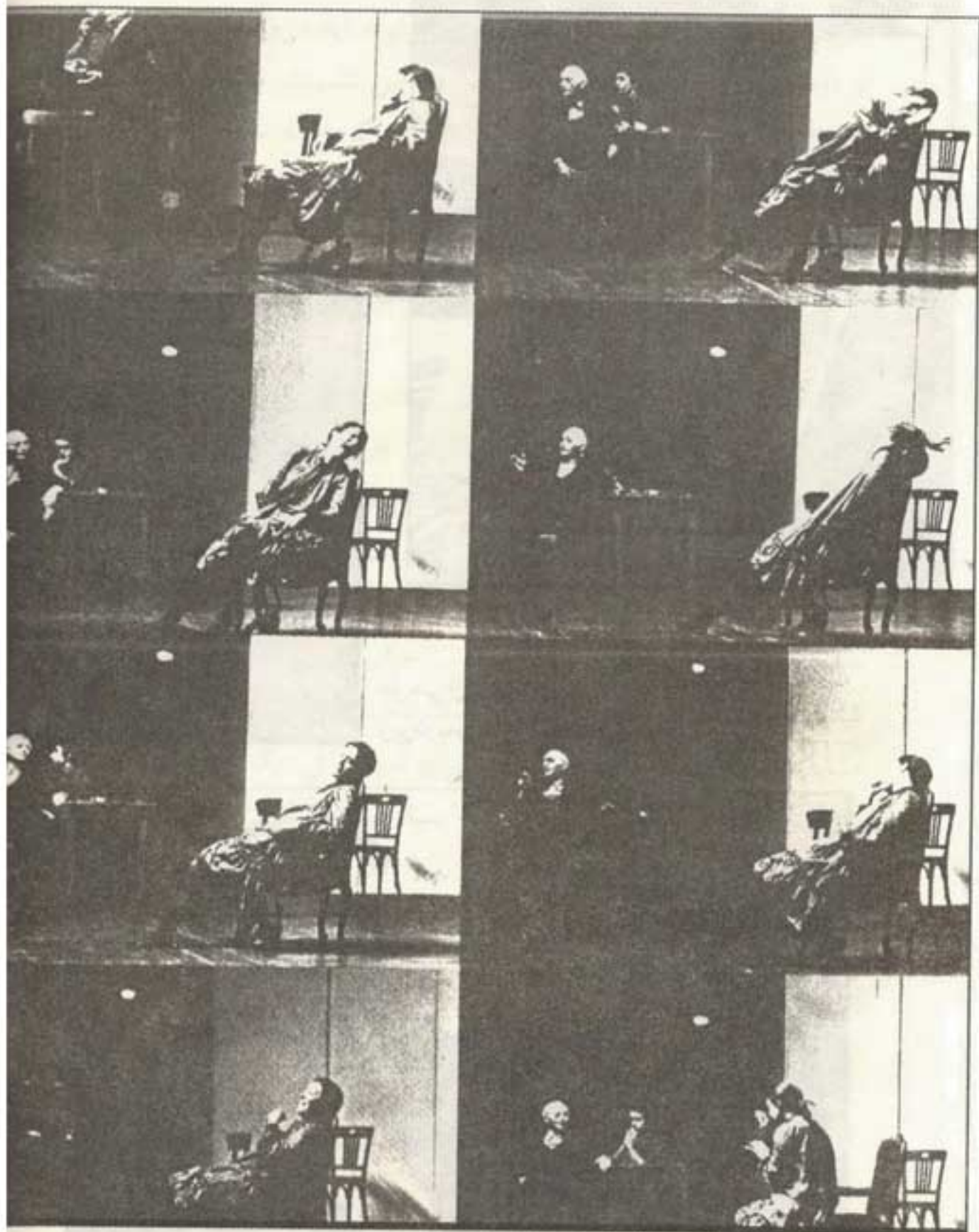


طرحی از مریلین  
زیرنویس طرح : باید تمرکز بگیرم



استراسبرگ با آیزاک اشترن ویولونیست معروف در تئاتر کُن آرژانتین





اجرای اتود «حافظه عاطفی» توسط آناستراسبرگ در سمیناری در آلمان



استراسبرگ در حال اجرای اتودی در سمینار بخوم (آلمان)

نقش آفرینی معروف استراسبرگ

« در پدر خوانده ۲ »



آخرین عکس استراسبرگ به همراه همسرش آنا و دو پسرش آدام و دیوید (۱۹۸۲)

این لحظات که واجد حالاتی نمایشی هستند در اصل از زندگی واقعی آدم‌ها اخذ شده‌اند. لحظه خلوت به ما می‌آموزد که انسان‌ها به هنگام تنهایی، عواطف ناب و بی‌آلایش خود را بروز می‌دهند و این عواطف در ذات خود حالتی دراماتیک دارند.

تمرینات ما محدود به لحظه خلوت نمی‌شود. ما از این اتود در بطن تمرینات دیگر نیز استفاده می‌کنیم. عوامل دیگری چون تحریک کل حواس، به کارگیری اشیای شخصی، کارهای روزمره، تک‌گویی، آواز و ... در آن آمیخته می‌شوند. از بازیگر می‌خواهیم اتوهای فوق را به شکل ترکیبی انجام دهد. ممکن است مدت اتود تا یک ساعت طول بکشد. او باید تحمل کافی داشته باشد. آزمایشی است که برای اجرای صحنه‌های بلند مفید است، همچنین برای قطع و وصل‌های طولانی که به هنگام فیلمبرداری پیش می‌آید.

تمرین دیگری که از آن استفاده می‌کنیم، تمرین حیوانات است. بازیگر با اجرای آن می‌تواند به تفاوت‌های فردی خودش با شخصیت فرضی نمایش پی ببرد. در اینجا او مجبور است پیش از آنکه به عواطف و رفتار خویش توجه کند، اقتضائات نقش را مدنظر قرار دهد. برای آنهایی که کلیشه‌های ذهنی و رفتاری ویژه دارند، اجرای این اتود را در همان مراحل اول آموزش توصیه می‌کنیم تا از سیطره آنها رها شوند. اهمیت اتود حیوانات به این دلیل است که تأثیر زیادی بر شخصیت‌سازی جسمانی بازیگر دارد. تمرین را از مشاهده رفتار حیوان آغاز می‌کنیم. حرکات متنوع حیوان می‌بایست دقیقاً مورد مطالعه قرار گیرد. مرحله بعد عینیت بخشیدن به این حرکات توسط بازیگر است. او اکنون درمی‌یابد برای اجرای حرکات می‌بایست کانون‌های انرژی بدنش را تغییر دهد. بعضی از حرکات را انسان راحت‌تر از حیوان انجام می‌دهد، مثلاً کار با پنجه دست. حیوانات نمی‌توانند مثل ما آزادانه از پنجه خود استفاده کنند. بعد از آنکه بازیگر متوجه تفاوت‌های جسمانی خود با حیوان شد، اجرای عملی حرکات را همراه با کنترل انرژی جسمانی خود ارائه می‌دهد. در این حالت هنوز از حس و عاطفه خبری نیست. بنابراین تمام تمرکز معطوف به اداره اندام‌هایی است که قرار است

حرکات حیوان را انجام دهند. بازیگر یاد می‌گیرد چگونه با تمام بدن خود انرژی جسمانی حیوان را بیافریند و به درکی از زندگی فیزیکی او برسد. قدرت و مهابت شیر، نرمش و انعطاف گربه و رفتار غریب میمون‌ها وقتی به آدم نگاه می‌کنند، از مواردی است که باید مورد توجه قرار گیرد. مرحله بعد اجرای حسی حرکات است. مثلاً یک حیوان با چه انرژی و حسی می‌تواند بلند شود. او می‌تواند این صحنه را به شکلی خیالی اجرا کند، حتی اگر نمونه آن را در طبیعت ندیده باشد. مجاز است صدای حیوان را دریاورد و اگر خواست با همان صدا چیزهایی بگوید. این تمرینات ادامه می‌یابد تا ما کم‌کم بتوانیم شخصیتی انسانی را با خصوصیات برگرفته از یک حیوان بیافرینیم.

وقتی شما یک شامپانزه را مورد مطالعه قرار می‌دهید و بر اساس آن یک شخصیت انسانی می‌سازید، دیگر خود حیوان را بر روی صحنه نمی‌بینید. این آدم بالحن و صدای انسانی خود رگه‌هایی از شخصیت شامپانزه را در خود نهفته دارد. او اکنون فردی ویژه است با برخی خصوصیات جسمانی که یادآور آن حیوان است.

بعضی بازیگرها از اجرای اتود حیوانات طفره می‌روند. ترسشان این است که مبادا به حیوان تبدیل شوند. ولی در واقع از ستیز با عادات رفتاری خودشان وحشت دارند. این اتود به حرکات بدنی متنوعی احتیاج دارد که در حالت عادی بازیگر هیچ وقت آنها را انجام نمی‌دهد. حرکاتی که در کلیشه‌های رفتاری او اختلال ایجاد می‌کنند.

اتود دیگری که در جریان آموزش از آن استفاده می‌کنیم، اتود حافظه عاطفی است که نیازی به تقلید و وانمودسازی ندارد. به وسیله آن می‌توان لحظات درخشانی در اجرا خلق کرد. محتوای آن این است که بازیگر باید تجربه یا خاطره‌ای را به یاد آورد که او را به شدت متأثر ساخته است. زمانش می‌تواند تا هفت سال قبل باشد. من از بازیگر می‌خواهم شدیدترین حس آن خاطره را زنده کند؛ حسی چون خشم، ترس یا هیجان. او سعی می‌کند عواطف و ادراکات مربوط به آن تجربه را به شکلی حسی بروز دهد. اکنون باید شرایطی را که به آن

تجربه منجر شد، مجسم کند. در کجا بود؟ با چه کسی؟ چه پوشیده بود؟ چه می‌کرد؟ و ...

به بازیگر می‌گویم: «تجربه جدید را انتخاب نکن. نه اینکه اثر نمی‌کند، تجربه کهنه اثرش بیشتر است. اگر آن را بیابی و به کارش بگیری تمام عمر به دردت می‌خورد. ممکن است یک تجربه جدید الآن مؤثر باشد ولی دو سال بعد فراموش می‌شود. اگر می‌بینی یک تجربه کهنه بعد از سال‌ها هنوز در ذهنت باقی مانده، دلیل بر این است که تأثیر آن بالا بوده است.»

بازیگر اتود را آغاز می‌کند. قرار نیست از خاطره‌اش چیزی بگوید، تنها باید حافظه حسی‌اش را برانگیزد. آنچه می‌بیند، می‌شنود، می‌بوید، می‌چشد و لمس می‌کند. افزون بر آن تجربه حرکتی‌اش در خاطره اهمیت دارد.

بعضی از مربیان بازیگری از این اتود به شیوه‌ای نادرست استفاده می‌کنند. آنها می‌خواهند مضمون خاطره را بدانند. من مایل به این کار نیستم. چه بهتر که بازیگر هم نگوید. فقط به او توضیح می‌دهم در صورت بروز مشکل در کارش و یا ارزیابی تمرکزش چنین سؤالی خواهم کرد. اکنون به نمونه‌ای می‌پردازیم که در یکی از کلاس‌های من ضبط شده است. بازیگر به محض شروع کارش می‌گوید: «سرد است». ما می‌بینیم که او احساس سرما را در بدنش توزیع کرده یا نه. بعد اضافه می‌کند که نوع خاصی از سرما را در بعضی نقاط بدنش احساس می‌کند. به او می‌گویم: «بر آن نقاط جداگانه متمرکز شو و سعی کن به یاد آوری چه نوع سرمایی دارند. اگر نمی‌توانی شنا کنی، نگران نباش. خیلی ساده بازوه‌ایت را حرکت بده، غرق نخواهی شد.» در ادامه، از او می‌خواهم به یاد آورد چه پوشیده است و جنس لباسش چیست؟ سعی می‌کند جزئیات بیشتری را تصویر کند. اکنون می‌فهمد جنس لباس، محرک سرما در دستانش بوده است. بعد صدای ریزشی در زمین را می‌شنود، بوی خاک می‌آید. حال صدایی خفیف‌تر، شبیه پژواک. وقتی صدا شدت می‌گیرد ناگهان به گریه می‌افتد. در همان حال که عواطفش سرریز کرده، مویه‌کنان می‌گوید: «یک دقیقه صبر کنید.» بازآفرینی جزئیات اصیل رویداد توسط حافظه عاطفی باعث می‌شود تا بازیگر به حسی

واقعی برسد. (یادتان باشد که ما اصل ماجرا را نمی‌دانیم، فقط از نشانه‌هایی جزئی آگاه هستیم).

مهم نیست که او کلماتی منطبق با حسش پیدا نمی‌کند. چرا که نویسنده برای اجرای صحنه به قدر کافی برایش جمله و عبارت تهیه دیده است. مسئله اینجاست، احساسی او را تحت تأثیر قرار داده، که منشأی ارادی داشته است. در این مرحله اتود را قطع می‌کنم:

«بسیار خوب، آیا ما نقطهٔ اوج صحنه را حس کردیم؟ بله، کاملاً. پس دیگه

کافیه. چشمهات رو باز کن و منو ببین. تو به یک دستمال احتیاج داری.»

من همیشه یادم می‌رود بگویم برای اجرای اتودهای حافظهٔ عاطفی دستمال کاغذی همراه داشته باشید. کاری که این بازیگر، انجام داد، بازآفرینی تمام عیار یک تجربهٔ عاطفی بود. در همان حال که عواطفش را بیان می‌کرد، توانایی خود برای کنترل آن را می‌آزمود.

استانیسلافسکی در سال‌های آخر عمرش سعی داشت عواطف واقعی بازیگر را توسط روش‌هایی ساده و ممتنع برانگیزد. متأسفانه، حرف درست او که: عواطف را نمی‌توان مستقیماً برانگیخت، با این سوءتعبیر رویه‌رو شد که: اصولاً عواطف برانگیختنی نیستند. او هیچ وقت از خواست اصلی‌اش پایین نیامد که بازیگر باید در نقش، زندگی بدمد. به هر حال، به دلیل مشکلات به وجود آمده، امید داشت بازیگری را که آموخته بود با اعمال روان - تنی به واکنش عاطفی برسد، دوباره و چند باره به همان احساس برساند. من در تمرینات حافظهٔ عاطفی با مشکل خاصی برخورد نکردم و سعی‌ام این بوده که به کارگیری آن را گسترش دهم. در سمینارهای پاریس، آرژانتین و آلمان روش‌های اجرایی آن را به نمایش گذاشتم. در جلسات فوق، بینندگان متعجب بودند که بازیگر با چه سرعت و سهولتی به احساس موردنظر می‌رسد و چقدر آسان می‌تواند از یک حس به حس دیگر منتقل شود. به نظر می‌رسد برای نخستین بار، بازیگر می‌توانست همان چیزی باشد که ادوارد گوردون کریگ آرزو داشت. یعنی عروسک بزرگ خیمه‌شب‌بازی. ماریونتی که مهارت‌های درونی و بیرونی‌اش

تحت اختیار خودش بود.

تمرین دیگری که ارتباط بین تکانه‌های حسی و عواطف بیانی را روشن می‌کند، تمرین رقص و آواز است. این تمرین حالت برون‌فکنی را در بازیگر شدت می‌بخشد. در اواسط دهه پنجاه بود که آن را کشف کردم. آن سال‌ها علاوه بر کارگردانی در آکتورز استودیو در کارگاهی دیگر نیز کلاس خصوصی داشتم. آنجا در میان دانشجویان، خواننده‌ها و رقصندگان بودند که دوست داشتند بازیگری را بیاموزند. نمایش موزیکال در دهه چهل با اجرای «اکلاهاما» رونقی گرفت. (البته قبل از آن تئاترگروپ اجرایی موزیکال به نام «جانی جانسون» را به صحنه برده بود) بازیگران این گونه نمایش‌ها می‌خواستند خودشان را برای اجرای نقش‌های دراماتیک و مشکل‌تر آماده کنند. نقش‌هایی از آن دست که در «داستان وست ساید» یا «ویولن زن روی بام» وجود داشت.

آنها از الگوهای ریتمیک و بدنی منظمی پیروی می‌کردند که کارشان را به عنوان بازیگر مشکل می‌کرد. سعی من این بود که با تمهیدهایی الگوهای کلامی و حرکتی آنها را بشکنم. رقصنده محدود به شکل اجرایی رقص است. اما بازیگر می‌تواند بر مبنای شخصیت و موقعیت حرکت کند. یکی از تمرین‌های من این بود که از آنها می‌خواستم کاری ساده را برخلاف عادات و آموزش‌های همیشگی خود انجام دهند. به یکی می‌گفتم روی صحنه بایستد، هیچ کاری انجام ندهد، فقط در رهایی کامل به ما نگاه کند. چند بار اولی که این تمرین را انجام دادیم فهمیدم آنها سریعاً حالت خاصی به بدنشان می‌دهند (به شکل یک پُر عمومی) فاصله پاهایشان بیش از حالت عادی بود. من به این طرز ایستادن آنها «قالبی» می‌گفتم. چون حالت کلی و عمومی داشت. فردیت خاصی در آن دیده نمی‌شد. خودشان هم قبول داشتند که ناخودآگاه این کار را انجام می‌دهند. از آنها می‌خواستم حالتشان را عوض کنند. این بار پاها را به هم می‌چسبانند، به شیوه‌ای غیرطبیعی. اسم این را گذاشتم «حالت نظامی»، معنی‌اش این بود که مجری صرفاً اوامر را اجرا می‌کند و به خواست خودش اهمیت نمی‌دهد. به آنها گفتم: «نه ژست قالبی» می‌خواهم نه «حالت نظامی»، کافیت خودشان باشند،



راحت و رها بدون هیچ فشار اضافی. فقط بایستید و بگذارید پاهایتان شما را نگه دارند. لازم نیست حالتی بگیرید که انگار یک بازیکن راگی می خواهد توپ را از شما بقايد. در تمرین دوم از بازیگر می خواهیم آواز مورد علاقه اش را بخواند، البته با شیوه ای متفاوت. به جای آنکه تداوم قطعه را حفظ کند. کلمات را جدا جدا به شکل سیلاب ادا می کند. لازم نیست سر سیلاب واجد آهنگ اصلی قطعه باشد. بدین ترتیب، به طور ارادی می تواند آواز را به گونه ای دیگر اجرا کند. مثلاً اگر قرار است آواز «تولدت مبارک» را بخواند. این شیوه خواندن که: تَو - لَدَت - مُ - با - رک! فایده ای ندارد. باید برای هر سیلاب مایه بگذارد. تَو .....! با قدرت تمام در همین حین متوجه باشد که بدنش رهاست و انقباضی ندارد. یک نفس عمیقاً حالا سیلاب بعدی و ... ادامه برنامه! شدت صدا بدون دلیل خاصی می تواند ثابت بماند. مسئله مهم این است که ساختار قطعه مرعوبتان نکند، شما باید آن را کنترل کنید. بازیگر گاه کلمه ای را یک نفس ادا می کند. مثل: شا...دی! نمی تواند بین آن وقفه ای ایجاد کند. در این حال به او می گوئیم حرکتِ واژه را بگیرد. صوت ها را دقیقاً از هم تفکیک کند. بین دو سیلاب، نفس عمیق بکشد و کارش را ادامه دهد. به این ترتیب، کم کم می تواند برابرهای بیانی اش مسلط شود. او با اجرای این تمرینات می فهمد تا چه حد زیر نفوذ عادات کلامی خویش قرار دارد. نکته ای که کشف کردم این است که در شروع تمرین گاه اتفاقات عجیب و غریبی می افتد که ربطی به اتود ما ندارد. مثلاً، بازیگر ایستاده و من می گویم: شروع کن! بعضی ها همان لحظه خنده شان می گیرد، بعضی دیگر لب ور می چینند. علتش را نمی فهمیدم. بازی خاصی در کار نبود. این اتود فقط اراده آنها را محک می زد. گاهی اوقات واکنش های عصبی در اندامشان دیده می شد. مثلاً انگشتان دست خود به خود شروع می کردند به حرکات اضافی. این موضوع را که به بازیگر می گفتم، انکار می کرد. در حقیقت از وقوع این حرکات آگاه نبود. این مسئله مرا به شکلی ناآگاه به کشف نکته مهم دیگری کشاند. منظورم رابطه بین بازیگر و بیننده است. گاه هنرپیشه می خواست کاری انجام دهد ولی حضور تماشاگر آن چنان سنگین بود که باعث اختلال در اجرا می شد. در مورد این اتود

خاص، همین را بگویم که یک زندگی خیالی و ذهنی در پشت حضورشان محسوس نبود، عاملی که بتواند توجه‌شان را از تماشاچی منحرف کند. اینجا بود که فهمیدم بازیگر حتی زمانی که قرار نیست بازی کند، تحت تأثیر مخاطب است. همین که روی صحنه بایستد و وظیفه‌ای به او محول شود، کافیست.

در این موارد، کنترل اراده دشوار به نظر می‌رسید. به بازیگر می‌گفتم به اتفاقی که برایش می‌افتد، توجه کند. آنها اغلب از درون می‌لرزیدند. من متوجه این قضیه نمی‌شدم. بارها شاهد بروز عواطفی بودم که بازیگر نمی‌توانست تعریف دقیقی از آنها به دست دهد. از او می‌پرسیدم: این چه حسی است؟ ترس؟ پریشانی؟ خشم؟ ناکامی؟ عشق؟ (در معنای فرویدی، معشوق بودن نه عاشق شدن) در جوابم گفتم: اجازه دهم این حس به صورت یک آواز بروز کند.

در ادامه، تکمله‌ای بر اتود آواز اضافه می‌کردیم که همانا حرکت بود. بازیگر صاف و ساده می‌ایستاد، و این بار حرکتی نابه‌هنگام انجام می‌داد. رقصنده‌ها معمولاً همان حرکات همیشگی خودشان را اجرا می‌کردند. شکستن این فیگورها برایشان دشوار بود. به دیگران می‌گفتم خود را به حرکت وادارند. بعضی از آنها خم و راست می‌شدند. عده‌ای دیگر ژست‌هایی می‌گرفتند که پشتش ایده خاصی نبود. از یکی از آنها خواستم حالتی را که گرفته، تکرار کند. مکث زمانی و تکرار حرکت باعث شد که نوعی ریتم به وجود آید او فکر کرد این حالت تصادفی و خلق‌الساعه بوده است. مگر نه این است که بازیگر باید اعمال خلق‌الساعه را در صحنه تکرار کند. رقصنده‌ها مشکلی خاص در صدایشان دارند. فشار و کشیدگی عضلات بدن معمولاً باعث انقباض و گرفتگی در اندام‌های صوتی می‌شود. از یکی از آنها خواستم در همان حال که تمرین حرکت را انجام می‌دهد، آهنگ بدون کلامی بخواند. صدایش نسبت به تمرینات اولیه شفاف‌تر شده بود. رهایی از تنش‌های عضلانی بدنش علت اصلی این تحویل بود. نکته مهم این است که شخص ریتم‌های فیزیکی را دریابد و نگران اتفاق بعدی نباشد. در واقع، احتیاجی ندارد بداند چه روی خواهد داد. او به خودش می‌گوید: «حرکت کن!» و این حرکت را دوباره تکرار می‌کند تا به یک

ریتم تبدیل شود. حتی اگر شبیه به هیچ رقص خاصی نباشد. وقتی هنرپیشه احساس کرد با انرژی فیزیکی اش درآمیخته است، صدایش منفجر می‌شود. اولین سیلاب «شادی» نه به صورت شا...! (پیوسته) بلکه شاا (مقطع) به بیرون شلیک می‌شود. اگر سیلاب قبلی را تکرار کند یعنی صدا تسلیم ریتم بدن شده و او هنوز بر ابزار صوتی اش مسلط نیست. در واقع، به سادگی از ضرباهنگ بدنش اطاعت کرده است. او باید بتواند در حین حرکات سریع، آرام صحبت کند و از آن مهم‌تر به هنگام حرکات آهسته، تند و فشرده سخن بگوید. اگر چه من این تمرینات را با رقصندگان و خواننده‌ها آغاز کردم، ولی برای بازیگران نیز کارآیی زیادی داشت. مجموعه‌ای از اتوهای دیگر نیز هست که به هنرپیشه یاد می‌دهد چگونه عادات کلامی اش را بشکند و برون‌فکنی عواطف را تحت اراده خودش درآورد. بازیگر جوانی بود که مدت زیادی با من کار می‌کرد ولی پیشرفتش رضایت‌بخش نبود، می‌دیدم همه چیز را درست انجام می‌دهد. تمرکزش به جاست، اما واکنش‌های ضعیفی ارائه می‌دهد. او جزء اولین کسانی بود که تمرین رقص و آواز را انجام داد. شخصیتی خونسرد و آشوب‌ناپذیر داشت. هیچ وقت عواطفش را زیاده از حد نشان نمی‌داد. توقع داشتیم کارش را درست انجام دهد. اگر همان دقت و ثباتی را که در حالت عادی داشت به هنگام اجرای اتود به کار می‌برد، قطعاً موفق می‌شد.

تمرینش را که شروع کرد برخلاف بازیگران دیگر، علائم حسی - عاطفی از خود بروز نداد. در اجرای آواز دچار مشکل شد. به نظر می‌رسید همین مشکل را به هنگام قسمت ریتمیک اتود داشته باشد. چیزی درون او بود که مانع می‌شد حسش را بیرون بریزد. چیزی که برای من قابل رؤیت نبود. هرچه بود نمی‌گذاشت صدایش را رها کند.

معمولاً وقتی بازیگر کاری درست انجام می‌دهد ولی حسی از آن کار ساطع نمی‌شود، می‌گویند طرف بی‌استعداد است. حال آنکه همیشه این طور نیست. احساس می‌کردم این بازیگر استعدادی غریب و نهانی در وجودش دارد که باید کشف کرد. استعدادی که قابل رؤیت نیست. چه می‌توانستم برای او بکنم؟ آیا

قادر بودم او را از عادات و الگوهای غیربیانی‌اش برهانم تا رفتاری مبتنی بر نیازهای نمایشی صحنه از خود بروز دهد؟

سرانجام اتود رقص و آواز، کار خودش را کرد. بعد از تمرین‌های زیاد و به کارگیری حرکت و کلام، جنبه‌های بیانی کارش بهتر شد. خوشحالم که حدسم درباره او درست بود.

این تمرینات همچنان با بازیگران دیگر ادامه داشت. آنها کم‌کم از این نکته آگاه می‌شدند که چطور در همان حالت ایستاده می‌توانند تنش‌های عصبی خود را کاهش دهند. آنها می‌بایست انقباض‌های موجود در اندام‌های صوتی خود را که مانع بروز عواطف می‌شد، برطرف کنند. در آغاز کار، هدف رسیدن به حالت طبیعی بدن در موقعیتی ایستاست. بخش دوم، علی‌رغم حالات ریتمیکی که ایجاد می‌کند به بازیگر این فرصت را می‌دهد که اعمال دینامیک و منحصر به فرد خودش را انجام دهد. به هنگام اجرای قسمت سوم اتود متوجه مشکلی شدم، آنجا که قرار است سیلاب‌ها را به شکلی انفجاری ادا کنند و درعین حال حرکات ریتمیک را ادامه دهند، در این لحظه، برون‌فکنی دچار اختلال می‌شد. چه کار باید می‌کردیم؟ اجرای دوباره اتود.

اگر بازیگر می‌توانست برون‌فکنی مطلوبی در این اتود ارائه دهد، در اجرای صحنه‌ای نیز شاخص‌تر ظاهر می‌شد. در واقع، قدرت حسی‌اش افزایش می‌یافت. بعد از بررسی مشاهداتم به این نتیجه رسیدم که ارتباطی قطعی بین خواست بازیگر برای اجرای این اتود و مشکل برون‌فکنی عواطف وجود دارد. مدت‌ها بود که می‌خواستم این معما را حل کنم. آیا مشکلی چون برون‌فکنی عواطف را می‌شد با چنین تمرین ساده‌ای از میان برد. سعی کردم منطق پشت قضیه را کشف کنم. داستان پاشنه آشیل راهنمای خوبی بود. او فکر می‌کرد فناپذیر است. مادرش همان دم که به دنیا آمد، در آبی جادویی غسلش داده بود. اما چون پاشنه پایش را گرفته بود، این نقطه خیس نشد و آشیل آسیب‌پذیر باقی ماند. سرانجام در جنگ تروا تیری بر پاشنه‌اش نشست و باعث مرگش شد. ما در تمرینات خود به یک پاشنه آشیل رسیده بودیم. حقیقتی که از طریق آن

می توانستیم کلّ مشکل را از بین ببریم. آن حقیقت این بود که اگر اتود سیر طبیعی خودش را طی کند و اتفاق خاصی در آن نیفتد، یعنی اختلالی وجود ندارد و عواطف درست بیان شده‌اند. اگر حضور تماشاگر شما را مسحور خود نکند، مطمئن باشید ابزارهایتان درست کار کرده‌اند. حال فرض کنید تنش‌ها و تکانه‌های زائد سراغتان بیاید. باید با آنها به گونه‌ای کنار بیایید که در خدمت اتود باشند. در غیر این صورت به واکنش‌های متناوب عصبی تبدیل می‌شوند که عواطف را زایل می‌کنند.

تمرین‌هایی که تا اینجا برایتان توضیح دادم، اولین مرحله برای آموزش بازیگری است. در واقع مربوط به کار بازیگر روی خودش می‌شود، مباحثی چون تمرکز، توانایی برانگیختن حواس و تجارب شدید، تربیت صدا و بیان، حذف عادات بازدارنده رفتاری و عوامل غیربیانی که ناشی از معذورات اجتماعی هستند، در این تمرینات مطرح می‌شوند.

مرحله دوّم کار ما، بالا بردن کیفیت اعمالی است که بازیگر روی صحنه انجام می‌دهد. این کیفیت به میزان حقیقت و منطقی که در اعمال نهفته است، بستگی دارد. بازیگر در این مرحله می‌آموزد که با همبازی‌اش تعامل منطقی داشته باشد. باید منظورش را به شکل واضح به او برساند و در صورت لزوم قانعش کند، آن هم نه به شیوه‌ای تصنعی. کار بداهه‌سازی ما اینجا بیشتر می‌شود. \* بعد از آن اتود حیوانات را از سر می‌گیریم. هدف آن است که بازیگر درکی از رفتارهای فیزیکی مختلف کسب کند. در ادامه به جستجوی تجاربی می‌پردازیم که عواطف او را برانگیزند. این تجارب می‌توانند در فرآیند حافظه عاطفی مؤثر واقع شوند. مرحله بعد، اجرای بخش‌هایی از نمایش‌های معروف است. معمولاً بازیگر صحنه‌ای را انتخاب می‌کند که ایده و تفسیری شخصی درباره آن دارد، مثلاً در مورد شخصیت نمایش، مضمون و محتوای آن یا چیزی دیگر. اما این ایده‌ها و

\* در همین رابطه تمرینی داریم به نام gibberish یا تندگویی. بازیگرها با سرعت زیاد با هم حرف می‌زنند ولی در همان حال باید دقیقاً به حرف‌های یکدیگر توجه کنند که چه می‌گویند و چه می‌شنوند.

مفاهیم اندیشمندانه می‌توانند برای او مشکل ایجاد کنند. منظورم در اجرای عملی نقش است. یک نفر ممکن است ایده‌های درخشان نظری، نقادانه و فلسفی دربارهٔ فلان نمایش داشته باشد ولی نتواند روی صحنه کاری انجام دهد. بنابراین، انتخاب صحنه‌ها صرفاً به‌خاطر بازی عملی بازیگر است. فرصتی است که بتواند مهارت‌های آموزشی خود را در اجرای متون دراماتیک بیازماید. برخوردش با شخصیت‌ها نیز نباید از روی تفسیر به رأی باشد. هملت، استنلی کوالسکی، اتللو، بلانش دوپوا، لیدی مکبث یا ویلی لومان. فعلاً نمی‌تواند عمق این شخصیت‌ها را بشناسد. او در حال حاضر یک صنعتگر است، صنعتگری که ابزارش را محک می‌زند، هنوز هنرمند نشده است.

استانیسلافسکی در جستجوی راهکاری مشخص بود تا به بازیگر در ارائه رفتارهای منطقی و قابل باور در صحنه، یاری رساند. سؤالات نظام‌مند او از بازیگر چنین بود: تو چه کسی هستی؟ در کجا قرار گرفته‌ای؟ آنجا چه می‌کنی؟ چه وقت و تحت چه شرایطی کارت را انجام می‌دهی؟ چه عواملی بر رفتارت تأثیر می‌گذارند؟ پاسخ به این سؤالات گاه به روشی اندیشمندانه صورت گرفته که باری از دوش بازیگر بر نمی‌دارد. برای اینکه این برداشت را تصحیح کنیم، باید بدانیم در صحنه چه روی می‌دهد. خیلی‌ها «رویداد صحنه» را با طرح و توطئه نمایشی یا plot اشتباه می‌گیرند. این دو با هم فرق می‌کنند. طرح و توطئه لزوماً رویداد صحنه نیست.

ما برای اینکه بفهمیم رویداد<sup>۱</sup> چیست، به اتفاق بازیگران داستان‌های کوتاه همینگوی، ایروین شاه، دوروتی پارکر، کولت و موپاسان را در کلاس مرور می‌کردیم. این داستان‌ها در عین اعجاز، خودکفا و کامل هستند و به خوبی نیز نوشته شده‌اند. خواندن آنها درکی از مفهوم «موقعیت»<sup>۲</sup> به بازیگر می‌دهد. گفتگوها شامل کنایه‌ها و اشاراتی است که همه چیز را بیان نمی‌کنند و در حد لازم به خواننده اطلاعات می‌دهند. از آنجا که بخش مهمی از داستان به توصیف

وقایع می‌پردازد، شخصیت‌ها زیاده‌گویی نمی‌کنند و موجز حرف می‌زنند. به عقیده من بازیگر وقتی داستان کوتاه را می‌خواند، فرق بین کلام مؤثر و حرافی را درمی‌یابد. از سوی دیگر، ارتباط بین کلام و رویداد صحنه را به وضوح درک می‌کند. بگذارید مثالی برایتان بزنم: ارنست همینگوی داستان کوتاهی نوشته، به نام «تپه‌هایی شبیه فیل‌های سفید»، داستان درباره یک زوج آمریکایی است که در مسافرخانه‌ای اسپانیایی نزدیک ریل راه‌آهن، اطراق کرده‌اند. مشخص نیست ازدواج کرده‌اند یا نه. دانستنش نیز اهمیتی ندارد. این طور که مشخص است وضع مالی‌شان خوب است. برای تفریح و خوش‌گذرانی آمده‌اند. زن یک سقط جنین در پیش دارد، ولی از انجام آن راضی نیست. حاضر است برای آنکه رابطه‌شان از هم گسسته نشود هر کاری بکند. بنابراین سقط را می‌پذیرد. طرح و توطئه داستان این است. اما چرا همینگوی این اسم را روی داستان گذاشته؟ در ابتدای قصه، زن از میان درخت‌ها به تپه‌ها نگاه می‌کند و خیلی ساده می‌گوید: «این‌ها چقدر شبیه فیل‌های سفید هستند!» مرد پاسخ می‌دهد: «من که تا حالا یک‌دونه هم ندیدم!» زن دوباره می‌گوید: «نباید هم ببینی!» در همین حال نوشیدنی سفارش می‌دهند و بحثشان بالا می‌گیرد. در پایان، مرد اثاثیه سفر را به ایستگاه می‌برد و زن تنها در مسافرخانه مانده است. او (مرد) گفته برمی‌گردد و قبل از آخرین مرحله سفر ماجراجویانه به سوی دکتر جراح، نوشیدنی‌شان را تمام خواهند کرد.

بازیگرها معمولاً این صحنه را این طور بازی می‌کنند که مجادله زن برای سقط جنین را محور قرار می‌دهند. البته کنش داستان چنین است اما وقتی در مقابل سؤال‌های معروف خودمان قرار می‌گیریم (که؟ چه؟ کجا؟ و ...) به مسئله‌ای مهم‌تر می‌رسیم که همان رویداد باشد. از سویی عنوان داستان همچنان سؤال برانگیز است. زن از مرد بسیار خیال‌پردازتر و حساس‌تر است. امیدوار است رابطه‌اش با او با به دنیا آمدن یک بچه مستحکم‌تر شود. اما مرد متوجه احساسات زن نیست. آن چنان که باید از او قدردانی نمی‌کند و فقط به دنبال یک زندگی آسان و لذت‌جویانه است. آنها سفر می‌کنند و خوش می‌گذرانند ولی در

اصل همه به خاطر رضایت مرد است. نشانه‌هایی از رسوب واقعیت در رفتار زن، حاکی از آن است که فاصله موجود بین آنها پُر نخواهد شد.

در پایان صحنه، وقتی زن تنها روی صحنه مانده، کافی نیست بازیگر فقط بنشیند و حس انتظار را بازی کند. او باید لحظه را از چیزی اشباع کند که استانیسلافسکی به آن «مکث ستاره» می‌گفت. لحظه تنهایی روی صحنه، لحظه‌ای است که بازیگر می‌تواند حقیقت وجود خودش را برای همه آشکار کند. شباهت زیادی به یک کادانس در کنسرتو دارد. آنجا که نوازنده با استادی کامل، روی یک مضمون (تم) شروع می‌کند به بداهه‌نوازی کردن.

اگر بازیگر در این صحنه، کلام را دریابد ولی از رویداد آگاه نباشد، کار عمیقی ارائه نمی‌دهد. برجسته کردن مجادله، صحنه را تنها به نزاع بین دو نفر تبدیل خواهد کرد. با کشف درست «موقعیت»، فارغ از قضیه داستان، می‌توان ویژگی‌های شخصیتی این دو آدم را پیدا کرد. حساسیت یکی و لذت‌جویی دیگری آشکار می‌شود. امیدورزی زن در تقابل هوس‌بازی مرد قرار می‌گیرد. به این ترتیب می‌فهمیم آنها که هستند. اما هنوز عناصر مهم دیگری از شخصیت باید شناسایی شود. زن حامله است. روز بسیار گرمی است. او پشت سر هم نوشیدنی سفارش می‌دهد ولی هیچ کدام را آن طور که باید نمی‌نوشد. برای بازیگر ضروری است که حس گرما را در بیاورد و از آن مهم‌تر اینکه چرا زن واکنشی منفی در برابر نوشیدن دارد.\*

تأکید بر این مسئله واجب است که هر بازیگر خوبی، خواسته یا ناخواسته از روشی شهودی استفاده می‌کند. آنهایی که صرفاً بر مهارت‌های فنی متکی هستند خیلی ساده، دنبال محرک‌های محسوسی هستند که در نوشیدنی وجود دارد. یعنی طعم آنکه می‌تواند زن را پس بزند. اما بازیگران حسی می‌توانند حس گرما، طعم نوشیدنی و به ویژه واکنش‌های عاطفی زن در موقعیت‌های بحرانی را به

\* خیلی از بازیگران هستند که در تحلیل پیشینه شخصیت وسواس دارند. مثلاً اینکه از کجا آمده و آمدنش بهر چه بوده؟ ولی این اطلاعات نتوانسته رفتار آنها را در صحنه متحول کند. درینجا که هنوز در بند جملات هستند.



خوبی ارائه دهند. گاه شخصیت، عواطف خودش را پنهان می‌کند و حرفی می‌زند که حرف دلش نیست. مثل آنجا که مرد از زن می‌پرسد: «حالت بهتره؟» و او می‌گوید: «بله، خوبم». ولی ما حس می‌کنیم که خوب نیست. در بازیگر باید به حس «زیر متن» برسد. در پشت هر جمله زیرمتنی وجود دارد که منشأ عواطف و احساسات شخصیت است. رسیدن به اعتماد به نفس در صحنه منوط به درک درستی از رویدادهای پیرامون، اعمال جسمانی و شناسایی «زیر متن» است.

وقتی بازیگر فرق بین طرح داستانی و رویداد صحنه را دریافت، می‌تواند هر صحنه را به تعدادی کنش یا عمل تقسیم کند. این اعمال در عین حال که به موقعیت دراماتیک صحنه مربوطاند، توجه بازیگر را معطوف به واقعیت‌های محسوس پیرامونش می‌کنند. به او درکی از مکان رویداد می‌دهند و کارهایی روزمره که ممکن است در این مکان انجام دهد. او باید نه تنها رفتار ظاهری شخصیت بلکه ذهنیات و تجربیات عاطفی او را نیز خلق کند. اعمال جسمانی تحت تأثیر کنش‌های عاطفی هستند. استانیسلافسکی به هنگام کارگردانی اتللو، تشریح دقیقی از کنش‌های صحنه و اعمال جسمانی لئونیدوف (بازیگر نقش اتللو) ارائه داد که هنرپیشه را قانع نکرد. بعد برای توجیه این اعمال به او گفت: «شما باید ذهنیات شخصیت را بشناسید.» و رفت سراغ تحلیل ذهنی شخصیت در آن صحنه خاص. یکی از مسائل بازیگر این است که: چطور می‌تواند دنیای ذهنی شخصیت را در خلال تمرین‌ها کشف کند؟

در این جااست که تمرینات بداهه‌سازی، حافظه عاطفی و حافظه حسی به کار می‌آیند. تجربیات من در این پنجاه سال نشان داده که هر وقت بازیگر به شیوه‌ای عقلانی با نقش برخورد کرده، به ندرت به نتیجه رسیده است. در این حالت فکر و عملش با هم سازگار نیست. در حالی که اگر با کنش‌های خود درآمیزد، شرایط محیط را قبل از ورود به صحنه مدنظر قرار دهد و فکر کند که اگر متنی وجود نداشت و در این موقعیت قرار می‌گرفت، چه کار می‌کرد؟ موفق‌تر خواهد بود. در این حالت، به شکلی خود به خود، رفتاری منطقی و مقتضی با نقش ارائه خواهد داد. اکنون می‌تواند بگوید اولین وظیفه خود را به عنوان آکتور

(کنشگر) انجام داده است. آکتور کسی است که روی صحنه در حال کنش یا عمل خاصی است. این عمل ممکن است فیزیکی و جسمی باشد یا ذهنی و روانی. او باید تمام نیرویش را بسیج کند تا از طریق اعمالی که نویسنده در نمایش تدارک دیده، شخصیت را بیافریند.

شاید چند مثال دیگر قضیه را روشن کند که بازیگر در صحنه دقیقاً باید چه چیزی را جستجو کند و از چه نکاتی آگاه باشد. از تجربیاتی که به هنگام تمرین طنزهای کوتاه چخوف کسب کرده‌ام این است که بازیگران مایل‌اند آنها را به شیوه‌ای مضحک اجرا کنند. به آنها می‌گویم: وقتی نمایش را خواندید به نظرتان مضحک آمد؟ سریعاً جواب می‌دهند: «بله!» برایشان توضیح می‌دهم که نویسنده موقعیتی مضحک خلق کرده نه آدم‌هایی مضحک. بازیگر تنها باید به شکلی واقعی در این موقعیت قرار بگیرد و واکنش نشان دهد. نتیجه همان طنزی خواهد شد که چخوف می‌خواهد. دوروتی پارکر داستان کوتاهی دارد به نام: «تو معرکه بودی». در آن صحنه‌ای هست که به بازیگر می‌گوید تمهیدهای کمیک نویسنده را فراموش کند و به محرک‌های واقعی دور و برش واکنش نشان دهد. قضیه این است که قهرمان داستان بعد از شب پر ماجرای که در شهر گذرانده، ساعتی از ظهر گذشته از خواب بلند می‌شود. هیچ یادش نیست دیشب چه اتفاقی افتاده، دلشوره عجیبی دارد. دختری که گویا دوستش بوده، وارد می‌شود، او از دخترک می‌پرسد: «دیشب چه اتفاقی افتاده؟» دختر می‌گوید: «ولی تو معرکه بودی. البته منهای اون جایی که جوش آوردی و آبلیموها رو ریختی پشت یاروا اول فکر کردی گارسونه داداشته، بعد که او مدی بری، سر خوردی رو یخا! بعدش منو با تاکسی آوردی خونه، به راننده گفتم یه چرخ‌خوری دور پارک بزن صفا کنیم.»

دخترک فکر می‌کند او پایان زیبای این ماجرای جالب را به یاد می‌آورد، ولی نمی‌داند طرف ارزنی یادش نیست، فقط الکی سرش را تکان می‌دهد. خلاصه کار به جایی می‌کشد که صحبت عشق و عاشقی به میان می‌آید و اینکه به دختر پیشنهاد ازدواج داده‌ام همین جاست که داستان را ناباورانه قطع می‌کند و می‌گوید:

«نوشیدنی! یک نوشیدنی می‌خوام!»

اگر این صحنه را به شکل ساده اجرا کنیم این طور می‌شود. مردی از خواب بلند شده، گیج و سرگردان است. همان موقع دختری وارد می‌شود و سرش را گرم کاری می‌کند و ... می‌توان لحظاتی سرگرم‌کننده و بسیار مضحک خلق کرد. اما اگر قرار باشد بازیگر خودش را در موقعیت صحنه قرار دهد و به محرک‌های واقعی رویداد، پاسخ دهد نتیجه کاملاً فرق خواهد کرد. او از خوابی عمیق بلند شده و کاملاً گیج است. دردی در پایش حس می‌کند که ناشی از افتادنش روی یخ‌هاست. گنگی فراموشی در چهره‌اش دیده می‌شود. هویت دخترک برایش ناآشناست و در برابر توضیحات حساب شده‌اش او مستأصل مانده است. اگر بتواند این لحظات را به شکل واقعی خلق کند، آن لحظه پایانی که جا خوردن از پیشنهاد ازدواج است، باعث خنده می‌شود. دختر کل ماجرا را با شور و شوق تعریف می‌کند، چون می‌داند آخرش به قضیه عروسی ختم می‌شود. اما مرد باید حس دیگری را بازی کند که باعث تضاد شود. هرچقدر دختر در رفتارش بیشتر به این مسئله توجه کند که اینجا مال اوست و به دلیل خاصی به مرد کمک کرده، سورپریز پایانی داستان نیز بیشتر خواهد شد. یک کارگردان ممکن است نگاه اجتماعی دیگری به موضوع داشته باشد، یا اینکه بخواهد از ابداعات نمایشی خاصی در صحنه استفاده کند. کار ما در اصل مانع خلاقیت او نیست. ایده‌ها و تفسیرهای شخصی او حتی می‌تواند ارتباطات منطقی و واقعی را که ما به دنبالش هستیم، غنی‌تر کند.

باور عمومی بر این است که روش ما به درد اجراهای مدرن می‌خورد. چون توان عاطفی - حسی زیادی به بازیگر می‌دهد که هنرپیشه‌های دیگری که این متد را نخوانده‌اند، قابلیت پذیرش آن را ندارند. عکس این نظر را نیز داریم. خیلی‌ها معتقدند اجرای نقش‌های کمیک و کلاسیک توان ویژه‌ای می‌طلبد. تصور اینکه ما چطور با یک نمایش کمیک برخورد می‌کنیم و روش‌های اجرایی‌مان چیست؟ چندان هم دشوار نیست. فرض کنید نمایش انتخابی ما کاری از چخوف باشد. داستان ساده است. زنی سیاهپوش در برابر تمثالی مذهبی ایستاده و گریه

می‌کند. زاری او برای شوهر متوفایش است. شوهری که وقتی زنده بود به او خیانت می‌کرد. گریه او به این دلیل است که می‌خواهد به دنیا ثابت کند که هنوز وفاداری وجود دارد. در همین لحظه صدای جزّ و بحشی از راهرو به گوش می‌رسد و مستخدم پیر می‌خواهد مانع ورود مرد غریبه‌ای بشود. اما غریبه به زور وارد می‌شود و خلوت زن را می‌شکند. او به زن می‌گوید شوهرش پولی از او قرض کرده بود، پولی که الآن برای پرداخت بدهی زمینش احتیاج دارد. سعی کرد آن را از جای دیگری تهیه کند ولی نتوانست. او تمام شب در راه بوده و از این مسئله ناراحت است که طلب خود را از زن درخواست می‌کند. زن می‌پذیرد که پول را بدهد ولی باید تا فردا صبح صبر کرد که مباشرش از راه برسد. مرد مضر است که امروز پولش را بگیرد. رفتار خشن و روستایی‌اش باعث می‌شود زن اتاق را ترک کند. او حالا تنها مانده، از یک سو نمی‌تواند خشمش را پنهان کند و از سوی دیگر تحت تأثیر زیبایی زن و رفتار قابل توجه او با شوهر نالایقش قرار گرفته است. به خودش می‌گوید: نباید فریب این زن مرا اغوا کند. بیوه سیاهپوش برمی‌گردد و می‌بیند مرد کوتاه نمی‌آید. می‌گوید: «تا پولم را نگیرم، نمی‌روم.» مشاجره بالا می‌گیرد. تا اینکه زن، مرد را به دوئل دعوت می‌کند. مرد دهاتی خشمگین شده ولی شجاعت زن گیجش کرده است. اما زن اعتراف می‌کند تا حالا دوئل نکرده است و از او می‌خواهد طرز کار تپانچه را یادش بدهد. مرد که اکنون مقهور شجاعت و زیبایی زن شده به او می‌گوید: شلیک نمی‌کند! زن آماده است ولی مرد از جایش تکان نمی‌خورد. سرسختی او زن را به خشم آورده، تا اینکه مجبور می‌شود زانو بزند و عشقش را به بیوه سیاهپوش ابراز کند.

من به دفعات دیده‌ام، وقتی بازیگران می‌خواهند این صحنه را بازی کنند، فقط به بحث و مجادله‌اش توجه دارند. درست است که تحوّل رویداد ناگهانی است ولی هرکدام از شخصیت‌ها دلایل و منطق خودشان را دارند. نمایش به طور کلی شبیه یک ودوویل<sup>۱</sup> است. با یک شخصیت روستایی و موقعیت‌هایی

سرگرم‌کننده. به هر حال، وقتی در شروع کار تأکید بر محرک‌های حسی و فیزیکی باشد، جذابیت و نشاط اجرا هم بیشتر می‌شود. من بازیگران را تشویق می‌کنم که اتفاقات قبل از ورود به صحنه را پیدا کنند. سعی می‌کنیم به شیوه‌ای واقعی علت گریه کردن او را توجیه کنیم. به بازیگر زن می‌گویم حداقل پانزده دقیقه، بی‌حرکت به عکس شوهرش نگاه کند، تا احساسات و عواطفش نسبت به او برانگیخته شود. او بر اساس مقتضیات صحنه و شرایط محیط، ریتم کلام، حرکت و حس خود را تنظیم می‌کند. از او می‌خواهم به رویداد بعدی (مجادله) فکر نکند و بر لحظه حال تمرکز بگیرد. بنابراین، در مقابل غریبه، تصویر زنی داغ‌دیده و فداکار را ارائه می‌دهد. زنی که اکنون دچار غلیان عواطف است و تصویر بی‌وفایی‌های شوهر از ذهنش پاک نمی‌شود. برای مرد نیز همین زمینه‌سازی را انجام می‌دهیم. او تمام شب را در راه بوده و تنها توانسته در مسافرخانه بین راه، در کنار بشکه شراب چرتی بزند. به او کمک می‌کنیم تا حس واقعی‌اش را بیابد. خستگی در بدنش مشهود است و ذهنش درگیر مسئله گروکشی است. باید به حس نومیدی برسد. رفتار خشنش از آن روست که قبلاً مدتی سرباز بوده و بعد افسر ارتش شده است. به او یادآوری می‌کنم که مقهور طرح داستان نشود. معمولاً وقتی بازیگر مرد وارد اتاق می‌شود، شروع می‌کند به داد و بیداد و می‌خواهد آشوب به پا کند. او جملاتش را حفظ کرده و بی‌مهابا و عجولانه تحویل زن می‌دهد. توجه کنید که اتاق تاریک است و تنها چراغی مقابل تمثال روشن است. زن سیاه پوشیده و چهره‌اش پنهان است. برای آنکه بازیگر مرد را درگیر موقعیت واقعی صحنه کنم، گاه زن را در جایی قرار می‌دهم که دیده نشود و یا اصلاً از صحنه خارجش می‌کنم. در این حال، مرد تحت تأثیر فضای اتاق قرار می‌گیرد و زود جلب صندلی نخواهد شد. رفتارش نیز غیرمنتظره و خلاق‌تر از دفعه قبل می‌شود. حضور روحانی تمثال یک لحظه او را می‌گیرد و فکر می‌کند اشتباه آمده است.

زن از ورود مرد جا نمی‌خورد. با حفظ خودداری و صداقت کامل به او می‌گوید که پولش را پرداخت خواهد کرد. مرد خوشحال می‌شود اما وقتی

می فهمد امروز به پولش نمی رسد درهم فرو می رود. زن با تمرکز درونی کامل و به شیوه‌ای منطقی تأکید می کند که امروز قادر به پرداخت پول نیست ولی فردا این کار را خواهد کرد. احساسات رقیقش نسبت به شوهر مرحوم در چهره‌اش پیداست. گاه و بی‌گاه اشکی می ریزد و ناله می کند. در یکی از تمرینات، بازیگر مرد نتوانست در مقابل این آه و ناله‌ها مقاومت کند و بازی‌اش احساساتی شد.

عاملی که باعث بی‌نزاکتی مرد می شود و رفتارش را خشن می کند، ناامیدی از وصول پول است. در همان حال که صحنه به سوی نتیجه نهایی‌اش پیش می رود مایه‌های کمیک نیز در آن پرورده می شوند. این مایه‌ها از واکنش‌های فیزیکی و حسّی شخصیت‌ها نسبت به موقعیت‌های واقعی صحنه نشأت می گیرند. زمانی که زن اتاق را ترک می کند، مرد سرخورده و ناکام تنها می ماند. در همان حال که روی صندلی لم داده، در اوج خستگی سعی می کند خوابش نبرد. با ورود زن، دوباره یک ارتشی شجاع می شود، با خستگی پایش می جنگد، بلند می شود و همان رفتار زمخت را که ناشی از بدبینی است، پی می گیرد.

در صحنه‌ای که قرار است طرز کار تپانچه را یاد زن بدهد، منطبق عمل ایجاب می کند که به او نزدیک شود. ولی او مضّر است با حفظ فاصله این کار را انجام دهد و همین به شوخی صحنه تبدیل می شود. ساختار متن طوری است که به بازیگران اجازه می دهد واکنش‌های حسّی، فیزیکی و عاطفی خاص خودشان را بیافرینند و به اجرا جانی تازه بدهند. نویسنده در پی خلق صحنه‌ای جنجالی با رفتارهای بدوی نبوده است. هنرپیشه‌ها باید لحظه به لحظه با واقعیت صحنه‌ای در تماس باشند تا جملات در دهانشان جاری شود. گفتگوها جدا از مضمون داستان به شکل خلق الساعه از رفتار بازیگرها زاده می شوند. به همین دلیل، واقعیت مجال بروز را به کمدی می دهد.

صحنه دیگری که به شکل قابل ملاحظه‌ای بیانگر بحث فعلی ماست، خودکشی ژولیت در اثر کلاسیک شکسپیر است. خیلی از بازیگران زن دوست دارند آن را بازی کنند. حقاً که منطقی و معانی ظریفی در خود نهفته دارد. صحنه فوق به نام «صحنه زهر» معروف است و همین اسم کافی است که در مورد آن

پیش‌داوری کنیم. بازیگران همیشه به هنگام بازی این صحنه به خودکشی ژولیت می‌اندیشند. ژولیت می‌میرد یا به نظر می‌رسد مدت‌ها قبل از صحنه آرامگاه جان داده و قسمت آخر نمایش هم در یک فرود تمام می‌شود. اما در تمرین، ما به دنبال کشف این راز هستیم که آیا صحنه واجد خوف و هراس لازم برای انجام چنین کاری هست؟ یا اینکه شرایط درام به نکته دیگری اشاره می‌کند. ژولیت قطعاً نمی‌خواسته خودش را بکشد. او کارهای جسورانه و خطرناکی می‌کند تا به وصال معشوق برسد. بیشتر به دختری شبیه است که می‌خواهد با عشقش بگریزد، تا اینکه جام زهر را سر بکشد. حسی که او را برمی‌انگیزد، حس هیجان و خطرپیشگی است. او تنها به جدایی از خانواده‌اش فکر می‌کند و دوری اجباری‌اش از معشوق، همین افکار باعث می‌شود ترسی سرد و ناشی از ضعف و خستگی به سراغش بیاید. این ترس از مرگ نیست. هراسی است طبیعی که در هر چالش خطرناک و هیجان‌انگیزی وجود دارد. بازیگرها وقتی این صحنه را بازی می‌کنند، پرستار را طوری صدا می‌زنند که گویی می‌دانند، بر نمی‌گردد. باید صدایشان به قدر کافی بلند باشد تا شاید پرستار بشنود. بدین ترتیب، بیننده نیز از احتمال بازگشت او غافل نخواهد شد. ژولیت با خودش شیشه‌ای داروی بیهوشی برداشته، به این امید که ماجرای هیجان‌انگیزش را کامل کند. در همان حال که آن را می‌نوشد، به مرگ فکر نمی‌کند. هدفش این است که پس از بیهوشی در آرامگاه، میان استخوان‌های از هم پاشیده تبارش از خواب بیدار شود. اوج خیال‌ورزی‌اش جایی است که فکر می‌کند تایبالت<sup>۱</sup> را دیده است. هنرپیشه معمولاً اینجا خودش را موظف می‌داند که برخیزد یا زانو بزند و به فضای خالی روبه‌رویش خیره شود. حرکت آرام پرده یا شعاع نور مقابل محملی است برای تصویر ذهنی‌اش را بیافریند. ژولیت اکنون با و همش می‌آمیزد، فریاد می‌زند: «بمان تایبالت، بمان!» لحظه‌ای بعد وهم از میان رفته! می‌فهمد ترسش بی‌مورد بوده است. این بار با منطق خاص خودش شیشه را برمی‌دارد. می‌داند اسب خیال

او را به دنیایی دیگر برده و گردانده تا به همان تصمیم اولش برسد. بازیگر برای اجرای مطلوب این صحنه، به حافظه عاطفی خلاق احتیاج دارد.

وردی<sup>۱</sup> که یک دراماتیست در عرصه موسیقی بود، مشابه چنین صحنه‌ای را در آوه ماریا خلق کرده. بازیگر قادر نیست ضمیر دختری که در آغاز صحنه به بسترش می‌رود تا دعا بخواند را کشف کند. شاید او هول و هراسی داشته که بعد از احیای ایمانش از میان رفته است.

آنچه من در مورد صحنه ژولیت گفتم، حرف آخر نیست. فقط می‌خواستم توجه شما را به این نکته جلب کنم که کشف علت‌های واقعی و ملموس برای رفتار شخصیت و موقعیت‌هایی که در آن قرار گرفته، باعث ارتقای کیفی نمایش می‌شود و قطعاً تأثیر آن از اجراهای کلیشه‌ای و مرسوم بیشتر خواهد بود.

کار تحلیلی بازیگر البته باعث پیشرفت او به عنوان یک هنرمند می‌شود ولی بازیگر شدن مستلزم تجارب عملی است تا نظریه‌سازی. بحث‌های تحلیلی و نظام‌مند کردن شیوه‌های اجرا و نمایش بیشتر مربوط به حوزه کارگردانی است تا بازیگری.

بعضی کارگردان‌ها حرف‌های مبهم و حکیمانه‌ای درباره نمایش و نیات مؤلف می‌زنند که در اصل تاویل‌های شخصی خودشان است. برای بازیگر، حقیقت همانا تجربه، رفتار و بیان است. او باید تفسیر شخصی کارگردان را از طریق عناصری ملموس و واقعی به منصفه ظهور رساند. بعضی از مربیان بازیگری هستند که وقت خود را صرف تفسیر مواردی از نمایش می‌کنند که به درد بازیگر نمی‌خورد. کار این‌ها بیشتر هدایت است تا آموزش. بازیگر باید خلاقیت را یاد بگیرد. اجرای تمرین‌هایی که تا الآن برایتان شرح دادم، به هنجار یاد می‌دهد حضوری واقعی در صحنه داشته باشد و کارش را بر مبنای اقتضائات رویداد جلو ببرد. آنها می‌توانند نظرات اصلاحی کارگردان را اجرا کنند و همچنان اجرای زنده و حقیقی داشته باشند. به همین دلیل است که کارگردانی مثل پیتربروک که دنبال سبک سنگین و وارسته‌ای در نمایش نیز هست، از کار با



بازیگران متد احساس رضایت می‌کنند. زیرا در عین حال که آنها کار خودشان را انجام می‌دهند، قادرند ایده‌های او را نیز عملی کنند.

## مُتد و روش‌های غیرواقع‌گرایانه

### آرتو، گروتوفسکی و برشت

اساس و بنیان مُتداکتینگ بر ادامهٔ اکتشافات استانیسلافسکی و افزونه‌های واختانگوف استوار است. کار ما اضافه کردن پژوهش‌هایی دیگر در زمینهٔ برون‌فکنی عواطف بوده است. مهم‌ترین وظیفه‌مان رفع مشکلات عمومی بازیگر و تربیت هنرپیشه‌هایی با قابلیت انعطاف بالاست. خیلی از منتقدین مُتد می‌گویند روش ما فقط برای اجرای متن‌های رئالیستی (واقع‌گرا) مناسب است. به بیان دیگر، بازیگر مُتد فقط می‌تواند در آثار افرادی چون چخوف، اُدت و میلر بازی کند و از پس اجرای شکسپیر، ویلیامز و آلبی برنمی‌آید. این توهم شاید ناشی از اجرای نمایش‌هایی باشد که تئاترگروپ به صحنه برده، کسی که آموزش‌های مُتد را عمیقاً درک کند، چنین قضاوتی نخواهد کرد. مسئله دیگر این است که منتقدین تأثیر مهم واختانگوف در تکامل مُتد را نادیده می‌گیرند.

کار استانیسلافسکی و شیوه‌ای که ارائه می‌کرد، واجد سبکی واقع‌گرایانه بود. حتی وقتی آثاری فانتزی یا نمایش‌هایی فاخر را نیز به دست می‌گرفت، دیدگاه رئالیستی را اعمال می‌کرد. اما جسارت واختانگوف این بود که با استفاده از همان عوامل به خلق دیدگاهی دیگر پرداخت که به آن نام «رئالیسم خیالی» داده بود. در

دو اجرای حماسی از نمایش‌های «دایبوک» و «توران‌دخت» او ترکیبی از سبک‌های مختلف را ارائه داد. در اولی شخصیت‌پردازی گروتسک و صوفیانه دیده می‌شد و دومی پر بود از صحنه‌های خیالی و مفرح‌نمایشی. کارهای تئاترگروپ از اسلوب خاصی پیروی می‌کرد. از رئالیسم تازه‌پای دهه سی گرفته تا اجرای آثار موزیکال و هجایی نظیر جانی جانسون، ما در پی اثبات آموزه‌های خود بر صحنه بودیم و اینکه کاری متفاوت با دیگر گروه‌ها ارائه می‌دهیم. تأثیر تئاترگروپ بر متد این بود که مقوله «تخیل» را به عنوان اساس کار در آموزش بازیگر مطرح نمود.

در دهه شصت نظریه‌های تجربی جدیدی سربرآورد که به نتایج جالب توجه‌ای نیز انجامید. یکی از انقلابیون دو آتسه نوشت:

«تهدیدی ویرانگر برای همه کارگردان‌هایی که از استانیسلافسکی تا استراسبرگ، ناتورالیسم را به بازیگران‌شان حقه کرده‌اند.»

پل اسکافیلد بازیگر خوب و برجسته انگلیسی که در «مردی برای تمام فصول» بازی کرده بود، مقاله‌ای نوشت تحت عنوان: «درگور استانیسلافسکی» که در نشریه Show Magazine چاپ شد. او در جایی از مقاله گفته بود:

«برخلاف متدیست‌ها ترجیح می‌دهد از تکنیک عواطف خود به خودی استفاده کند.»

و اضافه کرده بود:

«آنها شانس دارند که بدون استفاده از تکنیک، چشم‌گاو را درمی‌آورند...»

ولی چیزی ندارند که جای خالی‌اش را پرکنند!»

واضح است که آقای اسکافیلد به تجربه شخصی خودش از عواطف خود به خودی ارجاع می‌دهد که قرار است به نتایج خاصی بینجامد. در لحظات دیگر او به چیزی متعهد است که فکر می‌کند تکنیک است. اکنون همه این نکته را می‌دانند که مشکل اصلی در فن بازیگری این است که عواطف خود به خودی غیرقابل اعتماد هستند. اخیراً لارنس اولیویر اظهار کرد که بازیگری مستلزم رعایت قواعدی اساسی است:

«من بازیگر مُتد نیستم. اگر چه روش استانیسلافسکی را مفید می‌دانم. ولی پاسخ‌نهایی در این روش نیست. فکر می‌کنم این آموزه برای بازیگران فیلم فوق‌العاده است، مثلاً وقتی دو نفر به شکل طبیعی کنار هم هستند و دوربین روی آنها متمرکز می‌شود. اما در تئاتر بازیگر حداقل چهار - پنج‌متر با تماشاگران فاصله دارد. این مسئله شما را وامی‌دارد که مهارت و تکنیک بدانید. (اصطلاحاتی که امروزه، زیاد مرسوم نیست) هیچ هنری فقط با استعداد بار نمی‌دهد.»

بدیهی است تکنیکی که با استعداد ارتباطی نداشته باشد و فقط به برون‌فکنی پردازد، تنها یک تمهید است و نمی‌توان نام هنر بر آن نهاد. در بازی‌های برجسته اولیویر چیزی بیش از تکنیک محض وجود دارد. این همان جوهری است که مُتد در پی تعریف آن است، می‌خواهد به مدد آزمون و تجربه بر آن اشراف پیدا کند و در صورت لزوم به آن شدت بخشد.

به هر حال، ما الآن با کارگردان‌هایی نظیر آرتو، گروتوفسکی و برشت روبه‌رو هستیم که به نظر می‌رسد با روش‌های استانیسلافسکی میانه‌خوشی ندارند و عده‌ای دیگر که چشم‌امیدشان به مُتد است. اگر همین لحظه جزر و مد تاریخ تکرار شود و نهضت‌های آوانگارد نمایش دوباره سربرآورند، بعید است که بتوانند همه ایده‌های ذهنی خود را متحقق کنند.

از آنتون آرتو شروع می‌کنیم. تأثیر او به عنوان یک نظریه‌پرداز بسیار وسیع و انکارناپذیر است. اما حتی طرفدارانش بر این نکته واقف‌اند که هیچ‌کدام از نمایش‌های او به قدرت ایده‌های نظری‌اش نبوده است. شمار زیادی از طرح‌های او قابل اجرا نیستند.

روش آموزشی که تاکنون برایتان شرح داده‌ام، مربوط به برون‌فکنی عواطف در سبک‌های گوناگون نمایشی است. در واقع، مشکلات عینی و ملموس بازیگر را به طور عام بررسی می‌کند. آرتو در اولین بیانیه‌اش دربارهٔ تئاتر شقاوت<sup>۱</sup> نظری دربارهٔ بیان عواطف ابراز کرده است:

«هر منظره‌ای واجد بُعدی جسمانی و عینی است که برای همه محسوس است. فریادها و نجواها، رؤیاها و شگفتی‌ها، نمایشگری از همه نوع، زیبایی افسونگرانه لباس‌هایی که از مراسم آیینی گرفته شده، جذابیت هارمونی، نت‌های غریب موسیقی، رنگ اشیا، ضرباهنگ جسمانی حرکاتی که اوج و فرودشان منطبق با جنبش‌های طبیعی و آشنایی آدم‌هاست، ظهور مشخص پدیده‌های جدید و شگفت‌آور، نقاب‌ها، مجسمه‌های غول‌پیکر، تغییر ناگهانی نور و بازی مشهود آن که حس گرما و سرما را برمی‌انگیزد، ...»

به نظر می‌رسد ادراکاتی که آرتو تک‌تک از آنها سخن می‌گوید فقط به او الهام نشده، ادوارد گوردون کریگ نیز به بسیاری از آنها اشاره کرده است. حس آرتو درباره نور و رنگ و صدا ملهم از تئاتر شرقی است. تاثیری که ساختارهای مذهبی و ارباب رعیتی خاص خود را داشته و بازگشت به آن بعید به نظر می‌رسد. تا زمانی که این نمایش نتواند به نیازهای جدید زمانه پاسخ گوید، قادر نیست باری از دوش تئاتر غرب بردارد. اینکه در حوزه هنر، آثار گذشتگان را پاس بداریم، امری بدیهی و قابل احترام است ولی زندگی همچنان پیش می‌رود. بازگشت به زهدان آیین، همانا رفع نیاز ابدی انسان برای امنیت و آرامش روحی است. این نکته را می‌فهمم و احساس همدردی‌ام را نیز برمی‌انگیزد، در عین حال می‌دانم که ما فرزند زمانه خویش هستیم و باید با مشکلات و حقایق آن دست و پنجه نرم کنیم.

یرژی گروتوفسکی، کارگردان و نظریه‌پرداز معاصر لهستانی البته اندیشه‌هایش با آرتو تفاوت دارد. حال آنکه بسیاری او را تحت تأثیر آرتو می‌دانند. به نظر می‌رسد گروتوفسکی به نتایج عملی آثار او با دیده انتقاد می‌نگریست. به ویژه مسئله زبان بدن که به عقیده او به کلیشه‌های مکانیکی و تصنعی می‌انجامید. گروتوفسکی فقط یک نظریه‌پرداز نبود، او ایده‌های نظری‌اش را در عمل می‌آزمود. تئاتر برای او فقط وسیله بیان هنر نبود؛ بلکه بدیل و جانشینی برای خود زندگی به حساب می‌آمد. این اواخر نقش پیشگویی را

بازی می‌کرد که به جای نمایش از ضد آن سخن می‌گفت، (Anti-Theatre). در یکی از سخنرانی‌هایش در نیویورک به بازیگران جوان توصیه کرده بود به جای چگونه بازی کردن، سعی کنند چگونه زیستن را بیاموزند.

در آغاز کارش، استانیسلافسکی را تقدیس می‌کرد. می‌گفت او پرسش‌هایی درست مطرح کرده ولی پاسخ‌هایش نادرست بوده است. او همچنین به حافظه عاطفی انتقاد می‌کرد و آن را موجد فریب و تشنج می‌دانست. باید توجه داشت که او هرگز اجراهای استانیسلافسکی در دهه بیست را که دیدنش برای ما شوق‌انگیز بود، ندیده بود. نمی‌دانم منظورش از «فریب و تشنج» چه بود؟

در نوشته‌های استانیسلافسکی گرایشی به نظریات آرمان‌گرایانه و کلی وجود دارد، ولی جنبه اندیشمندانه و در عین حال عرفانی آن از آثار گروتوفسکی ضعیف‌تر است. همان‌طور که پیشتر اشاره کردم تکنیک یادآوری کارگردان روس از آن جهت ارزشمند است که رویکردی عملی و دقیق دارد. یعنی محدود به مسئله «ناخودآگاه جمعی» که گروتوفسکی در پی ارائه آن است، نمی‌شود. ما برای روش‌های آموزشی او و قواعدی که برای انضباط بازیگر به کار می‌گیرد، احترام قایلیم. او هنرپیشه را با معیارهای آیین و مذهب آشنا می‌کند. از آنجا که خودش پرورده فرهنگ کاتولیک لهستانی است، از بازیگر برای تجلی اندیشه‌های قدسی‌اش استفاده می‌کند.

تمرین‌های او از دو بخش اصلی تشکیل شده‌اند. تمرین‌های بدنی که شامل حرکات آکروباتیک، به‌کارگیری اندام‌های سر و شانه و دست و حالت ایستاده و پرش‌های بلند هستند. بازیگر باید حرکات فوق‌را تند و سریع و مملو از انرژی انجام دهد. اتود گربه که مهم‌ترین تمرین این مرحله است برای بالا بردن انرژی و نرمش مهره‌های ستون فقرات به کار می‌رود. بازیگران در حالت چهار دست و پا بدن خود را کش می‌دهند تا الگوهای حرکتی حیوان را کشف کنند. اتود دیگر، کار با اشیای قابل انعطاف است که باعث حرکات چرخشی در مفاصل بدن می‌شود. اندام‌هایی چون گردن، شانه‌ها، تنه، مفصل ران، آرنج، مچ و انگشتان دست در این اتود به کار گرفته می‌شوند. گاه حرکت دو اندام باید مخالف

یکدیگر باشد. مثلاً سر به یک جهت بچرخد و شانه‌ها به جهت دیگر. اجرای این تمرینات برای مسلط شدن بازیگر بر ابزارهای بدنیش مفید است. قطعاً اتودهای دیگری نیز هستند که همین تأثیرات را دارند. اما گروتوفسکی هدفش تنها تربیت جسمانی بازیگر نیست. او می‌خواهد هنرپیشه واکنش‌ها و تکانه‌های زیستی<sup>۱</sup> بدن خودش را بشناسد. از آنجا که در کار گروتوفسکی الگوهای جمعی، اسطوره‌ای و ناخودآگاه نقش مهمی ایفا می‌کنند، بازیگر ارتباطی بین واکنش‌های زیستی خود و این عوامل برقرار می‌کند. او می‌تواند زبان ژست‌ها (حالات بدنی) و اصوات بیانی‌اش را بر اساس نوعی تحلیل روان‌شناختی شخصی کشف کند. در این حال، وجود بازیگر مانند زبانی خودکفاست که کلماتش را شاعری بزرگ سروده است. به عقیده گروتوفسکی، بازیگر باید در حین کنش روانی در صحنه واکنش‌های اندامی مثل دست را مورد مطالعه قرار دهد و تأثیر آن بر اندام‌های دیگری چون شانه، آرنج، میچ و انگشتان را مدنظر قرار دهد. هرکدام از این حرکات می‌توانند مانند یک نشانه یا بخشی از یک زبان اندیشه‌نگار (ایدئوگرام) تلقی شوند.

من یکی از معدود آدم‌های خوش‌شانسی بودم که توانستم اجراهای گروتوفسکی را در نیویورک به سال ۱۹۶۹ از نزدیک ببینم. می‌خواستم اجرای پرحرارت بازیگران جوان او را ببینم، به ویژه هنرنمایی آندره گریگوری را. البته چندان با نظرات گروتوفسکی درباره احیای اسطوره‌های ناآگاه و جمعی موافق نبودم ولی مایل بودم نتایج عملی کارش را بر صحنه ببینم. خواندن مقالات و جزئیات تمرین‌هایش را کافی نمی‌دانستم. دیدن اجرا تجربه متفاوتی برایم بود. به هنگام ورود به جای اینکه بنشینیم، در راهرویی منتظر ماندیم. آنجا با چند تا از بازیگرها صحبت کردم. (در بسیاری اجراها اجازه چنین کاری را نمی‌دهند، می‌گویند تمرکز بازیگر به هم می‌خورد و از فضای اجرا بیرون می‌آید) بعد از مدتی درها باز شد و تماشاگران همه با هم وارد سالن شدند. در آن لحظه، احترام

و نظم عمومی بازیگران مرا گرفت ولی افسوس که این حس ادامه نیافت. من در انتظار دیدن اثری اسطوره‌ای و دریافت تجربه‌ای متعالی بودم اما تنها ژست‌ها و حرکاتی را می‌دیدم که از عمق حسی لازم برخوردار نبودند. گروه برای زنده کردن نمایش از قراردادهای تئاتری استفاده می‌کرد. این مسئله برایم جالب بود که می‌توانستم اعمال بازیگران را پیش‌بینی کنم.

ما در کار خود حالتی داریم به نام «حس عمومی» که با حس واقعی فرق می‌کند. مشخصه «حس عمومی» این است که با انرژی اضافی و حرکات تشدید شده در صدا و بیان همراه است. تجربه بازیگر از مصرف انرژی یک چیز است و به کارگیری حس مؤثر و واقعی چیز دیگر. حس واقعی، بیشتر تحت تأثیر محرک‌های درونی و بیوشیمی بدن بروز می‌کند، تا فشارهای اضافی بر جسم بازیگر. در اجراهای گروتوفسکی نقطه قوت، استفاده از صدا بود. بازیگران او قادر بودند در این زمینه هنرپیشه‌های دیگر را مقهور خود کنند. روشی که او در آموزش صدا به کار می‌گرفت، قابل توجه است. اگر چه در اجراهایش شیوه سخن گفتن بازیگران کاملاً نمایشی و قراردادی بود. جریان صدا تا لحظه تأکید از منطقی صعودی و بالارونده پیروی می‌کرد. اصوات و کلمات عموماً دارای وجه تصویری بودند ولی سیلان و نرمشی که بیانگر عواطف متنوع بشری است، در آنها محسوس نبود.

به طور کلی من در اجراهای او چیزی ندیدم که خاطره ژست‌های روان‌شناختی و برجسته‌النورا دوزه، عواطف صریح و هوشمندی حیوانی گراسو، حضور غیرمتعارف و آهنگین میخائیل چخوف، زیبایی و صدای واسیلی کاجائف و موسیقای کلام الکساندر مویسی را برایم زنده کند. قبول دارم که آنها جزء نوابغ بودند. ولی در امر آموزش بازیگر باید نمونه‌های اعلی را در نظر رفت و در حد گنجایش هنرپیشه به او آموخت که سرمشق‌ها را مدنظر قرار دهد.

مسئله تکانه<sup>۱</sup>، کلید اصلی در تکنیک بازیگری گروتوفسکی است. او تلاش زیادی کرد که با استفاده از روش‌هایی خاص منشأ «تکانه» را کشف کند. وی



قضیه را از جایی پی گرفت که استانیسلافسکی رها کرده بود. پرسش‌های اصلی این‌ها بودند. تکانه چیست؟ چه چیز باعث حالت‌های بدنی ویژه می‌شود؟ چه نیرویی بازیگر را وامی‌دارد که فریاد بزند یا گریه کند، آرام یا بلند صحبت کند، بجند، راه برود یا بدود؟ تکانه‌ها چگونه ذخیره می‌شوند و علت تکرار آنها چیست؟

این سؤالات در متداکتینگ هم مطرح می‌شوند. اما گروتوفسکی مایل بود با برانگیختن جسم بازیگر به آنها پاسخ دهد. جسمی که در فلسفه او ذات اسطوره‌ای خود را پنهان می‌کند. در مسیر حرکت او از نمایش مورد علاقه‌اش که به آن «تئاتر بی‌آلایش»<sup>۱</sup> می‌گفت، تا ایده جدیدش به نام «ضد-تئاتر»<sup>۲</sup> این فلسفه کماکان مشهود است. وقتی با او ملاقات کردم، ابهامی را که از دیدن آثارش در من به وجود آمده بود با او در میان گذاشتم. به او گفتم: هدف چیست؟ کجا می‌روی؟ او جواب داد: نمی‌دانم! پاسخش شبیه یک واکنش پیامبرانه بود. فکر می‌کنم ما هرکدام به شیوه‌ای شخصی در حال کاوش در دنیای نمایش بودیم. بعد از دیدن اجراهای گروتوفسکی احساس کردم با نظر والتر کر<sup>۳</sup> منتقد تئاتر موافقم که می‌گوید:

«اگر این اجرای تغییر حالات چهره<sup>۴</sup> بود قطعاً خوب از کار درنیامده بود.

اگر رقص بود که وزن جالبی نداشت و اگر می‌خواست هنر بازیگری را

نشان دهد باز هم چنگی به دل نمی‌زد.»

این نظر به این معنا نیست که ایده‌های گروتوفسکی در تئاتر فاقد ارزش‌اند و یا نباید در دنیای نمایش به دنبال راه‌های جدید و تجربه‌های نو رفت. مسئله بیشتر به معضل اصلی در هنر بازیگری و آموزش آن مربوط می‌شود. من به هیچ وجه مایل نیستم جایگاه گروتوفسکی را به عنوان یک مبدع در تاریخ تحولات تئاتر نادیده بگیرم. فقط می‌خواهم تأثیر او را در مباحثی که ما با آن در متد درگیر بودیم بررسی کنم.

1. Poor Theatre

2. Anti-Theatre

3. Walter Kerr

4. Mime

مکاتب بازیگری «بیرونی» نظیر سبک گروتوفسکی، اساساً تحت تأثیر تحقیقات و آموزه‌های دو روان‌شناس به نام ویلیام جیمز و سی.جی. لانگ بوده‌اند. مه‌یرهولد اولین کسی بود که در سال ۱۹۲۱ در مخالفت با تکنیک حافظه فعال استانیسلافسکی از روشی نام برد به نام «بیومکانیک» که مُلهم از نظریه جیمز - لانگ بود. برخی کارگردان‌ها راه مه‌یرهولد را ادامه دادند و امروز نیز به نظر می‌رسد گروتوفسکی همان سرمشق را از مکاتب روان‌شناختی برون‌گرا اخذ کرده است. نظریه جیمز - لانگ ارتباط بین واکنش‌های عضلانی و ادراکات و عواطف را بررسی می‌کند. جیمز می‌گوید: «وقتی خرس را دیدم، دویدم. بعد از آن بود که ترسیدم.» نظریه او و لانگ نظیر عقاید دیدرو، به بررسی بیشتری نیاز دارد.

اولین برخورد من با نظریه آنها زمانی بود که پانویس کتاب‌ها را مرور می‌کردم. در جایی آمده بود، برخلاف نظریه رایج که می‌گوید: اگر انسان خرسی را ببیند (ادراک)، اول می‌ترسد (احساس) و بعد می‌دود (حرکت). این دو روان‌شناس معتقدند که فرمول به گونه‌ای دیگر اجرا می‌شود. به عقیده آنها فرد ابتدا موقعیت حسی را درمی‌یابد، بعد بلافاصله واکنش نشان می‌دهد و مرحله سؤم، تفسیر رفتاری و روان‌شناختی اعمالی است که به صورت یک حس یا عاطفه خاص بروز می‌کنند. «مردی که خرس را می‌بیند باید بدود، با اجرای این عمل است که از ترس خود نیز آگاه می‌شود.»

این ایده، زیربنای فکری بازی «برون‌گرا» را تشکیل می‌دهد. در این جا، حضور اولیه تجربه عاطفی انکار می‌شود. به جای آن تأکید بر گنش جسمانی است که شرایط را برای بروز واکنش عاطفی مهیا می‌کند. باور به همین مسئله است که گروتوفسکی را به این نتیجه می‌رساند که: «اول فعالیت بدنی، بعد واکنش صوتی... شما ابتدا مُشت خود را به روی میز می‌کوبید، بعد فریاد می‌کشید.»

دلیلی نداشت که من به صحت حرف‌های جیمز - لانگ در آن پانویس شک کنم، ولی برای بررسی بیشتر نظریات آنها به اصل کتاب‌هایشان رجوع کردم. آن

هنگام بود که متوجه شدم قضیه چیز دیگری است. آنها دقیقاً بر دیدگاه «عاطفی» تأکید داشتند، ولی تفسیرشان از موضوع متفاوت بود. جیمز دیدگاهی مبهم و ناقص از مفهوم «عاطفه»<sup>۱</sup> ارائه می‌کرد و تلاشش این بود که اهمیت بُعد معنوی و روحی را کاهش دهد. بنابراین، تأکید می‌ورزید که حس و عاطفه ناشی از عملکرد بارز کنش‌های جسمانی است. او در کتاب «اصول روان‌شناسی» مسئله را شرح داده است:

«پدیده‌هایی چون خشم، ترس، عشق و غیره، نه تنها باعث واکنش‌های صوری و ظاهری می‌شوند، بلکه تغییرات ویژه‌ای در ساخت و ساز بدن به وجود می‌آورند. برای مثال، تنفس، گردش خون و اعمال ارگانیک را تحت تأثیر قرار می‌دهند. وقتی کنش جسمانی موقوف می‌شود، این احساسات هنوز به کار خود ادامه می‌دهند. ما خشم را در چهره شخص می‌خوانیم. اگر چه تنفسش قطع نمی‌شود ولی احساس ترس در صدا و رنگ چهره او باقی می‌ماند، حتی اگر مانع بروز علائم دیگر شود.»

جیمز خودش در جایی به ابهام موجود در فرضیه‌اش نزدیک می‌شود: «منطقی‌تر آن است که بگوییم غم ما ناشی از گریه، خشم ما ناشی از درگیری و ترس ما ناشی از لرزش است، نه برعکس.»

این واکنش‌های جسمی به ما کمک می‌کنند تا حس خود را بشناسیم. جیمز در ادامه می‌گوید کیفیت پیچیده تجربه عاطفی را توضیح دهد و اینکه چطور فرد احساسش را بروز می‌دهد. او به گونه‌ای مطلب را شرح و بسط می‌دهد که من هرگز در جایی دیگر با آن برخورد نکرده‌ام:

«تغییرات فیزیکی که توسط یک محرک به وجود می‌آیند، آن چنان ظریف، مبهم و نامعلوم‌اند که شاید بتوان اندام را محل امتزاجی دانست که هرگونه تغییر آگاهانه ولو اندک را در خود باز می‌تاباند. فعالیت‌های اندام‌وار مملو از پیچیدگی و تغییرات لحظه‌ای هستند، تا آنجا که این تصور پیش می‌آید که هر طیف حسی، حتی ناچیز، بازتابی در بدن به وجود می‌آورد.»

اشتباه محض است اگر فکر کنیم احساس در ذات خود یک پدیده ذهنی است. بخش‌های زیادی از بدن در تولید یک احساس دخیل هستند و برای ما بسیار دشوار است که بتوانیم با خونسردی کامل عملکرد دقیق تک‌تک آنها را توضیح دهیم. شاید بشود با به‌کارگیری ارادی عضلات ژستی گرفت و دیگران را فریب داد، ولی حس واقعی نه تنها موجب واکنش‌های عضلانی می‌شود، بلکه بر پوست، غدد داخلی، قلب و دیگر اندام‌های درونی بدن نیز تأثیر می‌گذارد. به همان صورت که یک عطسه‌الکی فاقد جنبه واقعی است، تقلید ظاهری یک احساس نیز بدون در نظر گرفتن زمینه‌ها و محرک‌های مربوط به آن کاری عبث و بیهوده است.»

من تاکنون با چنین توصیف معقولی دربارهٔ «تفاوت آنچه حسی و عاطفی می‌نامیم با آنچه غیرحسی و تصنعی است، روبه‌رو نشده‌ام. تفاوتی که در امر بازیگری نیز وجود دارد. تمرین‌های حافظهٔ عاطفی دقیقاً برای برانگیختن احساسات و بیانات واقعی طراحی شده‌اند. جیمز در این جملات، ادعای مرا تأیید می‌کند:

«این چه احساس ترسی است که فاقد علایمی چون تپش قلب، اختلال در تنفس، لرزش لب، ضعف اندام‌ها و دل‌به‌هم‌خوردگی است. من که نمی‌توانم چنین حسی را قبول داشته باشم. شما می‌توانید تصور کنید کسی خشمگین شود ولی سینه‌اش هیچ حرکتی نکند، صورتش سرخ نشود، سوراخ‌های بینی‌اش تکان نخورد، دندان‌هایش را به هم ن فشارد، خلاصه هیچ واکنش شدیدی نشان ندهد. فقط به همین راضی باشد که عضلاتش را منقبض کرده ولی چهره‌اش همچنان آرام است و به خوبی هم نفس می‌کشد.»

بازیگری که نتواند احساسی عاطفی را بازآفرینی کند، در سینه‌اش نیز چیزی احساس نمی‌کند. برای اینکه خون به چهره‌اش بیاورد مجبور می‌شود فشاری اضافی بر صورتش وارد کند و همین قضیه در مورد تمام واکنش‌های فیزیکی که جیمز به آن اشاره کرد نیز وجود دارد. او به طور صریح ادعا می‌کند که:

«احساسی که از کل بدن منتزع شده باشد غیر قابل تصور است... عواطف ما همواره باید مجرای برونی خویش را پیدا کنند. اگر چه بروز آنها ناشی از زمینه‌های روانی است.»

جیمز همچنین مخالف طبقه‌بندی و توصیف عواطف است. به عقیده او سؤال‌هایی مثل «بیان حقیقی» و «شاخص» حس ترس یا خشم چیست؟ اساساً فاقد معناست. «در لحظه به وجود آمدن یک حس... ما فوراً متوجه می‌شویم که هیچ محدودیتی برای تغییر احساسات و تبدیل عواطف به یکدیگر وجود ندارد.» جیمز در جایی از قول لانگ می‌نویسد:

«ما می‌بینیم شخصی می‌ترسد ولی به جای اینکه رنگ از رویش بپرد، خون به چهره‌اش می‌دود. یا آدمی دیگر مغموم می‌شود ولی به جای آنکه خاموش در گوشه‌ای بنشیند، راه می‌رود و بی‌قراری می‌کند. از این واکنش‌های طبیعی کفایت بفهمیم یک محرک در آدم‌های مختلف به اشکال گوناگون تأثیر می‌گذارد و پاسخ‌های متنوعی را می‌آفریند.»

ادامه بحث، مسئله‌ای است که ما در بازیگری با آن مواجه هستیم:

«ذائقه حسی - عاطفی از یک سو و تخیل خلاق درباره موضوعات و شرایط محیطی از سوی دیگر، باعث می‌شوند که زندگی عاطفی شخص بسیار متنوع شود. در این میان نقش خیال‌ورزی بسیار مهم است. فارغ از اینکه فرد دارای چه خلق و خوئی است. اگر تخیل ضعیفی داشته باشد، فرصت‌های روبه‌رویی با تجارب عاطفی را از دست می‌دهد و زندگی خشک و بی‌روحی خواهد داشت.»

به عقیده لانگ:

«عواطف نیز چون غرایز با یادآوری یک موضوع یا تخیل به آن برانگیخته می‌شوند و موجبات بروز هیجانات را مهیا می‌کنند. یک نفر ممکن است از یادآوری توهینی که به او شده بیشتر به خشم آید تا همان زمان که این اتفاق برایش روی داده است. به همین دلیل سوزش دل ما برای مادر فوت کرده بیش از زمانی است که او در قید حیات بوده است.»

جیمز در جایی دیگر توضیح می‌دهد که اصطلاح «عینیت احساس» توأمان به معنای حضور فیزیکی و اندیشگون آن است:

«توانایی حافظه برای زنده کردن عواطف ... محدود است. ما می‌توانیم به یاد آوریم که شاد یا غمگین بوده‌ایم. ولی بر چگونگی و ظرائف آن حس واقف نیستیم.»

این درست همان نکته‌ای است که ما در تمرینات حافظه عاطفی به آن می‌پردازیم. یعنی به جای آنکه فقط حافظه را تقویت کنیم. توانایی احیا و بازآفرینی حس را بالا می‌بریم. شاید آگاهی من از مشکلات بازیگر باعث شد تا نظریات جیمز و لانگ را دقیق‌تر مطالعه کنم و مطالبی در آنها بیابم که دیگران به آن توجه‌ای نکرده‌اند. نقل قول‌های مکرری که از آنها داشتم به این خاطر بود که تحقیقات آن دو به کار من نیز مربوط می‌شود.

به نظر من نقش برشت در تحولات دنیای نمایش بیش از آرتو و گروتوفسکی بوده است. تأثیر آرتو بیشتر به واسطه انتشار عقایدش در محافل ادواری منتقدین بود. ایده‌های گروتوفسکی نیز منحصر به اجراهای گروه خودش بود و اکثر تماشاچی‌های تئاتر، اطلاعی از مضمون نظریات او نداشتند. نمایش‌های برشت اما علی‌رغم محتوای سیاسی‌شان با اقبال عمومی روبه‌رو می‌شدند. اما آثار او، به زعم من جزء برجسته‌ترین اجراهای بعد از جنگ جهانی دوم بود که دنیای نمایش به خود می‌دید. علت این مسئله فقط جنبه‌های نمایشی و دراماتیک آثارش نبود. در آن اجراها، خیال‌ورزی و استفاده از تمهیدهای صحنه‌ای موج می‌زد. در عین حال که در رهبری بازیگران سادگی و خلوص رعایت شده بود و نمایش‌ها در کل هویتی خاکی و زمینی داشتند. در واقع، وقتی آثار برشت به روی صحنه رفت، عموم مردم از دیدن نمایش‌هایش جا خوردند. آنها می‌گفتند: «ما فکر می‌کردیم برشت خیلی منزوی، خشک، عقلانی و بی‌عاطفه باشد. حال آنکه این اجراها مملو از حرکت، نشاط، هیجان و صحنه‌های مفرح است!» به نظر من، او با این پرسش درگیر بود که چگونه می‌توان بازیگر را مسلح به یک بیان شاخص صحنه‌ای کرد؟

اگر چه همواره این تصوّر وجود داشته که کار برشت در تقابل با شیوه استانیسلافسکی و متد شکل گرفته است، ولی در اصل او به بسیاری از قواعد قابل باور و حقیقی تقید داشت. سال ۱۹۶۵ که گروه برلینر آنسابل به لندن آمد، من آنجا بودم. (این ورود بعد از مرگ ناگهانی برشت بود). تماشاگران و منتقدان همه به شوق آمده بودند، اما من این احساس را نداشتم. به دلایل شخصی از برشت استنباط دیگری داشتم که با برداشت بسیاری از طرفدارانش جور در نمی‌آمد. آنها معمولاً آثارش را به شکل مجرّد، اندیشمندانه و به ظاهر تحلیلی اجرا می‌کردند. این دیدگاه با لحن زمخت و عامیانه او هماهنگی نداشت. لحنی که گاه به شیوه‌ای سنجیده تا مرز به کارگیری عبارات موهن پیش می‌رفت و نثر شاعرانه، پرتنش و دشوار او را کامل می‌کرد. برداشت غلط از آثار برشت موجب می‌شد تا او را در مقابل استانیسلافسکی قرار دهند. این باور به وجود آمده بود که بازیگر باید یکی از دو شیوه «تجربه‌گرایی» یا «نمایشگری» را انتخاب کند. دومی همانی است که به زعم آنها، برشت با نفی احساس، تأیید بازی خشک و بی‌روح، و گرایش به شکل‌گرایی (فرمالیسم) به دنبالش بود.

او خودش متوجه سوء برداشت از نظریاتش شد. در مقاله «نامه به یک بازیگر» (۱۹۵۱) توضیح داد که بسیاری از عقایدش درباره تئاتر درست درک نشده است. به ویژه توسط نقّادانی که به نظر می‌رسید با او همفکر هستند. همان جا نوشت:

«احساس ریاضی‌دانی را دارم که این جمله را بخواند: قربان، من با شما کاملاً موافقم که دو ضربدر دو می‌شود پنج! خیلی از حرف‌های اصلی من درست فهمیده نشده. به جای تأکید بر مثال‌ها باید به لبّ مطالب توجه کرد.»

بعد به این سؤال پاسخ می‌دهد: که آیا بازیگری صرفاً یک تمهید تکنیکی و غیراحساسی نیست؟ به نظر او بازیگر نباید کاملاً در سیمای نقش فرو برود، بلکه می‌بایست در کنار آن بایستد و تحلیلش کند. عقیده داشت که:

«برداشت‌های سطحی، ناشی از شیوه نوشتن من است که پُر است از فرض و مثال. لعنت به این شیوه نوشتن! البته که صحنه تئاتر واقع‌گرا باید پر

باشد از آدم‌های زنده، سه بعدی، با تناقض‌های خاص خودشان و نیز عواطف، اندیشه‌ها و اعمال متنوع و غیرقابل پیش‌بینی. صحنهٔ تئاتر، مثل یک گرمابه یا موزهٔ حیات وحش نیست که حیوانات از گاه پر شده را در آن به نمایش بگذارند. بازیگر باید بتواند آدم زنده را خلق کند (اگر به اجراهای ما توجه کنید، می‌بینید آدم‌ها وجود انسانی دارند، البته طبق قواعد ما، نه به روش خودشان!)»

به عقیدهٔ جان ویلت<sup>۱</sup> این معتدل‌ترین دیدگاه برشت در میان نظرات افراطی‌اش دربارهٔ تئاتر است. من کاملاً با نظر او موافق نیستم. مسئلهٔ برشت همانی است که دانچنکو و واختانگوف نیز با آن درگیر بودند. بازیگر باید بین حقیقت رفتاری خود و حقیقت رفتاری نقش تفاوت قائل شود. او می‌آموزد که رفتار مناسب نقش را بیافریند، آن هم نه به شیوه‌ای مکانیکی و برونی بلکه با برانگیختن حقیقت وجود خود و تسری دادن آن به نقش.

برشت در مقالهٔ کاربردی‌اش به نام «ارغنون‌های کوچک برای تئاتر» (۱۹۴۸) نوشت:

«حتی اگر همدلی یا همذات‌پنداری با نقش در جریان تمرین وجود داشته باشد، تنها باید به عنوان یکی از روش‌های مشاهده به کار رود. از آنجا که در تئاتر معاصر این تکنیک به شیوه‌ای یکسان رایج است، استفاده از آن در تمرین‌ها کمک می‌کند تا بازیگر وجوه ظریف شخصیت را کشف کند. اما خام‌ترین شکل همدلی زمانی است که بازیگر خیلی ساده می‌پرسد: اگر این اتفاق برای من می‌افتاد، باید چه می‌کردم؟ یا اگر این کار را می‌کردم و آن چیز را می‌گفتم، چه روی می‌داد؟»

او معتقد است که بازیگر به جای این سؤال‌ها باید پرسد: «آیا تا حالا شنیده‌ام کسی این کار را بکند یا این حرف را بزند؟» این پرسش خیلی ساده‌تر از این است که او از خودش سؤال کند: «من چه وقت چنین کاری کرده‌ام یا چنین



حرفی زده‌ام؟» برشت همچنین تأکید بر مسئله‌ای دیگر دارد که یادآور «توهم اولین بار» است. آنجا که به بازیگر اندرز می‌دهد: «همگام با اجرای نقش باید اولین واکنش‌ها، دریافت‌ها، انتقادات و تأثیرات شدید را به یاد آورد. چرا که این‌ها حتی در اجرای نهایی نیز کاملاً محو نمی‌شوند و همچنان به گونه‌ای بطئی در نمایش وجود دارند.» او جای دیگر می‌گوید:

«فرآیند آموزش بازیگر باید هماهنگ و یک دست باشد چرا که هنرپیشه

در همان حال که همبازی‌هایش کار می‌کنند و پیش می‌روند، در حال

یادگیری از آنهاست.»

دائماً تذکر می‌دهد که بازیگر به آموختن از متن بسنده نکند، بلکه شخصیت را از طریق رفتار عملی آدم‌های دیگر نمایش نسبت به او کشف کند. او با همذات‌پنداری بازیگر با نقش در حین اجرا مخالف بود. از این ترس داشت که مبدا تجارب حقیقی مانع شود تا هنرپیشه به ابعاد دیگر نقش توجه کند و اولویت‌های صحنه را از یاد ببرد.

استانیسلافسکی سال‌ها پیش در یکی از اجراهایش، از صحنه‌ای که قرار بود مابشری از مردم آن‌خا‌ذی کند و به آنها بد و بیراه بگوید، راضی نبود. در این صحنه، مباشر به همراه دوست رهنش خود را شبیه آدم‌های مست درآوردند و عازم جنگلی شدند تا آن یکی همدست خود را سرکیسه کنند. از آنجا که نقش مباشر را ایوان مُسکوین<sup>۱</sup> هنرپیشه معروف روس بازی می‌کرد، تماشاگران با او همدردی می‌کردند و بدشان نمی‌آمد که موفق شود. استانیسلافسکی دنبال راهی بود تا حس همدردی تماشاگر را تغییر دهد. او تصمیم گرفت کاری کند که تماشاگران به این صحنه بخندند و در عین حال به خشونت و بی‌ارزشی این آدم‌ها نیز پی ببرند. تمهیدش این بود که جمعیتی سیاهی‌لشگر را همراه آفتابه و لگن و صد قلم جنس دیگر روانه صحنه کرد. آنها مثل دنباله بادبادک پشت سر مُسکوین می‌آمدند. وظیفه آنها این بود که هر جا او می‌رود دنبالش بیایند، حالا

چه بالای درخت باشد چه زیرزمین! نتیجه این شد که دیگر کسی با شیاد احساس همدردی نمی‌کرد. مُسکوین حالت یک برده‌دار خشن را پیدا کرده بود. برشت این اجرا را از نزدیک در مسکو دید. او گفت: «تماشاگران ابتدا به صحنه خندیدند ولی بعد خنده بر لب‌هایشان خشک شد. از نظر او صحنه فوق نمونه کاملی از یک «اجرای دوگانه» بود. در اوج یک حس (خنده)، توانسته بود آن را بیگانه<sup>۱</sup> کند.»

یکی از هم‌اندیشان برشت، به نام مانفرد وِکورت<sup>۲</sup> بعدها شرح داد که چطور خود او در نمایش «ننه دلاور» با این مسئله رویه‌رو شده بود. اجرای زوربخ نشان داد که چطور مردم مجذوب زندگی حقیقی موجود در صحنه و جنبه لایزال نمایش شده‌اند. صحنه‌ای بود که مادر می‌بایست بر مرگ فرزندانش مویه سر دهد و در همان حال جنگ را تقبیح کند. تماشاگر این نکته را نمی‌گرفت که به خاطر شرکت آدم‌های معمولی مثل همین زن است که جنگ درمی‌گیرد. در اجرای برلین، برشت سعی کرد در همان حال که زن در حال گریه و زاری است، جنبه تاجر مسلک شخصیت او را نیز نشان دهد.

به کمک هلنا وایگل، بازیگر نقش مادر توانست این کار را انجام دهد. او به همان شیوه همیشه‌اش فغان سر داد و هرچه بد و بیراه بود به جنگ گفت ولی در همان اثنا با انگشت، آردی را که دخترش از دهکده آورده بود، مززه می‌کرد تا ببیند چند می‌ارزد! تماشاگر با دیدن این صحنه، دیگر با مادر احساس همدردی نمی‌کرد. بلکه از آدم‌هایی چون او که تجارت سخیف خود را از قبال جنگ ادامه می‌دهند، بیزار می‌شد. وِکورت به درستی متذکر شد که تکنیک «بیگانه‌سازی» برشت در این صحنه خللی در جریان واقعی رویداد به وجود نیاورده و در اصل مغایرتی با ایده‌های استانیسلافسکی ندارد.

البته کارگردان روس هیچ‌گاه از اصطلاح «بیگانه‌سازی» استفاده نکرد ولی یکی از توصیه‌هایش به بازیگر این بود که به جنبه‌های متضاد شخصیت توجه کند. او می‌گفت کشف موقعیت‌های معکوس با شرایط نمایش، می‌تواند به

بازیگر کمک کند تا واقعیت مطلوب را بیافریند.

به عقیده ورکورت، این سؤال که آیا بازیگر حقیقتاً حسی را تجربه می‌کند یا صرفاً آن را نمایش می‌دهد؛ چندان اهمیت ندارد. او از قول استانیسلافسکی نقل می‌کند که هنرپیشه‌های خوبش هیچ وقت با چنین پرسش مغلظه‌انگیزی روبه‌رو نشده‌اند. اما با نگاهی دقیق‌تر به مسئله می‌توان دریافت که این سؤال می‌خواهد توانایی بازیگر برای بیان حقیقت حرفه‌اش را ارزیابی کند. آیا به نظر شما هنرپیشه دیگری به غیر از هلنا وایگل می‌توانست ایده‌ها و نظریات برشت را در صحنه متحقق کند؟ این مسئله که هنوز بازیگر به واسطه استعداد خویش به مصاف واقعیت صحنه می‌رود، کماکان لاینحل مانده است.

در اینجا باید نکته‌ای را اضافه کنم که ناشی از تأکید من بر ارتباط بین آموزه‌های برشت، ایده‌های استانیسلافسکی و آن اتفاقی است که در متد روی می‌دهد. تجربه‌ای که برشت در آمریکا داشت، و نارضایتی از اجراهایش، در منابع مختلف ثبت شده است. در سال ۱۹۳۶ گروهی از بازیگران تئاترگروپ از من خواستند یکی از متون آموزشی برشت را با آنها کار کنم. از آنجا که همیشه سرم برای دردسر درد می‌کرده، قبول کردم. قرارهایمان را در آپارتمان من گذاشتیم که آن زمان بالای تئاتر آل جالسون بود. برشت در این تمرین‌ها حاضر می‌شد، گوشه‌ای می‌نشست و سیگاری طولانی می‌کشید که به او اعتماد به نفس می‌داد. مثل یک فنر متراکم بود که آن گوشه چنبره زده بود، و در کمال آرامش و سکوت به کار ما نگاه می‌کرد. بازیگرها دور نشسته بودند و نمایش را از رو می‌خواندند. من گاه و بی‌گاه حرفشان را قطع می‌کردم. نمی‌دانم چه شد که یکهو دلم را به دریا زدم و گفتم: «این طرز روخوانی شما نظر آقای برشت را تأمین نمی‌کند.» آنها به شیوه راحت و همیشگی خودشان متن را نمی‌خواندند. مثلاً می‌خواستند تمهید «بیگانه‌سازی» برشت را رعایت کنند. من رویم را به او کردم و نظرش را جویا شدم. او سری به علامت تأیید تکان داد. لحظه‌ای بعد دوباره خطر کردم و گفتم: «آقای برشت می‌خواهد بازیگر، واقعی و حقیقی جلوه کند.» برشت دوباره سرش را تکان داد. این دفعه دلم قرص شد، با خیال راحت حرفم

را زدم: «ممکن است آقای برشت مخالف این باشد که بازیگر تماماً مسحور تجارب لحظه‌ای نقش شود، ولی موافق حقیقتی است که برای کسی روی داده و ما می‌خواهیم آن را برای دیگران روایت کنیم.»

آن زمان ما هنوز روی شدتِ عاطفی رویداد کار نمی‌کردیم، بلکه هدفمان اجرای دقیقِ واقعیات صحنه‌ای بود. وقتی من می‌گویم: «شوکه شدم!» به خود مجال می‌دهم که حس شوک بدون آنکه نیاز به عملی بیرونی داشته باشم در من جاری شود.\* سعی کردم برای بازیگران تئاترگروپ توضیح دهم، منظور برشت از فاصله‌گذاری، نوعی ارتباط جدید حسی با تماشاگر است که لزوماً منطبق با عواطف و تجارب همیشگی نقش و اقتضائات روان‌شناختی آن نیست. شیوه بازی در اینجا محتاج شکل دیگری از برون‌فکنی است. اگر چه حقیقتِ حس همچنان به حال خود باقی است. بنابراین، وقتی من می‌گویم: «خشمگینم!» باید واقعاً خشمگین باشم. حتی اگر شیوه برون‌فکنی‌ام فرق کند (حقیقی باشد یا نباشد) یا به قول برشت، طبیعی به نظر آید.

وقتی این توضیحات را می‌دادم، برشت کاملاً ساکت بود و همچنان با حرکات سر حرف‌هایم را تأیید می‌کرد. تجربه جالبی بود. احساس می‌کردم ایده «بیگانه‌سازی» او آن چنان که باید درک نشده است. برشت مخالف حقیقت صحنه نبود. (این بدفهمی در اجراهای آمریکایی آثار او وجود داشت، و مورد انتقاد شدید او نیز قرار می‌گرفت) تجربه خوشایند دیدار با برشت باعث شد این باور بیشتر در من تقویت شود، که هم هواخواهان او و هم مخالفانش او را به درستی نفهمیده‌اند.

در سال ۱۹۵۶، بعد از مرگ برشت، به لندن پرواز کردم تا اجرای گروه «آواز

---

\* این ایده را از استانیسلافسکی گرفتم که به هنگام تمرین به بازیگران می‌گفت به جای استفاده از ضمیر سوم شخص (او) از لفظ «من» استفاده کنند. «من در را باز می‌کنم، خسته‌ام. هوا تاریک است. کسی اینجا نیست، نگرانم که کی برمی‌گردند؟ فکر می‌کردم تا الآن خانه باشند. توقع داشتم به ملاقاتم بیایند. ساعت چند است؟ آیا اشتباه کرده‌ام؟» بازیگر به هنگام روایت این قطعه، گُنش‌های فیزیکی خود را مرور می‌کند. عمل این صحنه تنها روایی نیست بلکه به رفتار و گُنش‌های بازیگر بستگی دارد.

کوربولانس<sup>۱</sup> را ببینم، فکر می‌کردم گروه، بدون وجود برشت نمی‌تواند به کارش ادامه دهد. پیشرفتنشان خوب بود و موقعیت خودشان را حفظ کرده بودند. برایم جالب بود که می‌دیدم مسئله‌ای شکسپیری دستمایه گروه برشت قرار گرفته است. اجرایشان عمیقاً مرا تحت تأثیر قرار داد. از زمانی که کار آنها را در آمریکا دیده بودم مدت‌ها گذشته بود. آن موقع با چند تایی از بازیگران گروه در یکی از آن میهمانی‌های شام بعد از نمایش که بنگاه‌های معروف ترتیب می‌دهند، گپی زده بودم. بدم نمی‌آمد بدانم که الآن چطور مشکلات خود را به شکل جمعی حل می‌کنند. تصور کنید چقدر به شوق آمدم وقتی فهمیدم برشت خاطرات خود از جلسات تئاترگروپ را برای آنها تعریف کرده است. متأسفانه آن تمرین‌ها بعد از چند هفته تعطیل شد و خبری از آن نیز جایی انتشار نیافت. من مکتوبی از جلسات نداشتم تا حافظه‌ام را تقویت کند. یک روز همسرم آنا هنگام خانه‌تکانی، وقتی داشت جعبه‌ها را باز می‌کرد، با اوراقی روبه‌رو شد که گویا مال سال‌ها پیش بود. آنها را به من نشان داد تا شناسایی‌شان کنم. مربوط به همان جلسات بود. نامه‌ای از برشت در آن وجود داشت که حاوی نظر مثبت او درباره استانیسلافسکی و متد بود. در این نامه با اشتیاق از تمرینات ما سخن گفته بود و احساس می‌کرد که می‌توانیم به خوبی با یکدیگر کار کنیم. در ادامه، اشاره کرده بود: «برای نجات نمایش آمریکایی نسخه ویژه‌ای سراغ نداشتم، ولی با دیدن تمرینات شما امیدوار شدم.» سپس افزوده بود: «دورانی را که با شما سپری کردم به من نوید را داد که تئاتری «آموزشی، انقلابی» در آمریکا در حال تحقق است.»

آثار برشت برای من همانند کارهای استانیسلافسکی و واختانگوف از دیدگاه نمایشی حائز اهمیت است. اجرای گروه او از «دایره گچی قفقازی» از بسیاری جهات منجمله استفاده از تخیل و سبک پالوده به آثار واختانگوف «دایوک و توراندخت» شبیه بود. بین برشت و واختانگوف همانندی قابل

ملاحظه‌ای وجود داشت. نه تنها به خاطر احساس مشترکی که نسبت به استانیسلافسکی داشتند، بلکه به دلیل تأکید خاصشان بر وجوه اجتماعی آثار و جنبه‌های نمایشی شخصیت.

آثار صحنه‌ای برشت و گروهش، به ویژه دایره‌گچی قفقازی در میان شاهکارهایی که در زندگی موفق به دیدار آنها شدم، جای می‌گیرد. نظرات «غیر ارسطویی» او درباره‌ی نمایش منحصر به نمایشنامه‌هایی است که نوشته. کار برشت با بازیگر نیز، در بهترین نحو آن، متأثر از استانیسلافسکی و تکنیک‌های مستمر در متداکتینگ است.

## مؤخره

سیستم استانیسلافسکی و متداکتینگ هر دو در اصول پرورش هنرپیشه و خلاقیت بازیگری مشترک هستند. متد، بازیگر را به مثابه هنرمندی خلاق در نظر می‌گیرد که باید ایده‌ها، اندیشه‌ها و کلمات نویسنده را در اجرایی زنده ارائه دهد. در این اجرا، نه تنها عمق کلمات بیانگر معانی هستند، بلکه احساسات، عواطف و رفتار هنرپیشه را نیز دربرمی‌گیرند. واقعیت آفریده شده توسط بازیگر مبتنی بر کلمات نویسنده است، ولی در عین حال مستقل و جدای از آن عمل می‌کند. شاید این گونه تصور شود که متد با تلقی ادوارد گوردون کریگ از هنر نمایش موافق است. ولی به جای اینکه از بازیگر بخواهد دقیقاً مثل یک «آبرعروسک خیمه‌شب‌بازی» باشد، بر خلاقیت او به عنوان ابزاری محوری که در خدمت نمایش است، تأکید می‌ورزد. کار عملی متد بسیار مشخص، فنی و تخصصی است و در ترکیب با وجوه فکری و نظری آن است که پیچیده و غامض می‌شود. نتایج ارائه شده در متد کاملاً شناخته شده است و برای رسیدن به مطلوبیت بیشتر باید به بنیادهای نظری آن رجوع کرد.

پژوهش‌های استانیسلافسکی و پیروان او، همراه با چشم‌انداز و تجاربی که متد در طی این سال‌ها فراهم دیده، برای نخستین بار زمینه‌ای مشخص برای فهم خلاقیت بازیگر و معیارهای پرورش هنرپیشه به وجود آورده است. علاوه بر آن، بستری مناسب برای کشف معنای خلاقیت و آفرینش در هنرهای دیگر نیز فراهم کرده است. به عقیده من، حتی مردم عادی نیز می‌توانند از این کشفیات برای غنابخشیدن به تجارب روزمره خویش استفاده کنند. دنیای امروز مشتاق اشکال گوناگون روان‌شناسانه از قبیل: مدی تیشین، یوگا، ذن، آرام‌بخشی و رهایی‌سازی است. جهان علم به ویژه با مشکل رشد اضطراب‌های ذهنی و عاطفی روبه‌روست. اضطراب و تنش، ناشی از فشارهای خاصی است که باعث رفتاری غیرعادی و اختلال در فعالیت طبیعی فرد می‌شود. طیف خاصی از مردم مبتلا به پدیده اول هستند ولی عارضه دوم (تنش) در میان همه آدم‌ها شیوع دارد.

تفاوت این دو آن چنان که باید تدقیق نشده است. تنش به معنای پریشانی ذهنی یا عاطفی نیست، بلکه نوعی انرژی اضافی است که با کارکرد طبیعی بدن مقابله می‌کند. خیلی از مردم بی آنکه خود بدانند، ممکن است دارای تنش باشند. یک فرد عادی تا چه حد می‌تواند یک تنش نامحسوس داشته باشد، غیرقابل تخمین است. بیشتر آدم‌ها می‌فهمند چه لحظاتی به اضطراب یا فشار روحی دچار می‌شوند. اما اندکی از آنها قادرند تشخیص دهند رفتاری که از خود بروز می‌دهند، تحت تأثیر تنش‌های عادی و نامحسوس هست یا خیر. در واقع، مردم اغلب فکر می‌کنند رها هستند و تنشی ندارند، حال آنکه اعصاب و عضلات بی آن که آنها آگاه باشند، واکنش‌های تنش‌زای خود را ادامه می‌دهند. روش‌هایی که من در این کتاب برای «رهایی‌سازی» توصیه کرده‌ام، می‌تواند مورد استفاده هر فرد عادی در زندگی روزمره‌اش قرار گیرد. انرژی زائد باعث اختلال در کارایی اندام‌ها و بروز علائم روان - تنی می‌شود که لزوماً با پریشان‌حالی فرد همراه نیست. پدیده آموزش در دنیای امروز، عموماً بر مبنای انتقال معارف گذشتگان استوار بوده، آن هم با استفاده از روش‌هایی اندیشمندانه. ما همه کم و بیش به این نکته واقف هستیم که خیلی آدم‌ها ممکن است آموزش آکادمیک ندیده باشند، ولی از هوش سرشاری برخوردارند. عکس آن نیز صادق است. یعنی افرادی هستند که خیلی چیز می‌دانند ولی به قول کلیفورد اِدِت: «ذهنشان را از اطلاعات بی‌مصرف پر کرده‌اند.» همین قضیه در مورد بسیاری از محصلین و دانشجویانی که در کالج‌ها و دانشگاه‌ها سرگردان‌اند نیز صادق است. شمار زیادی از آنها به لحاظ اجتماعی و سیاسی خنثی هستند و اعتراف می‌کنند چیزی که یاد گرفته‌اند، که به درد دنیای بیرون و چالش با حقایق زندگی نمی‌خورد. آموزش علمی و فنی جهش بزرگی به وجود آورده، و البته دنیای صنعتی امروز به آن نیازمند است. این نوع آموزش هرچه بیشتر به مردم القا می‌کند که مثل دنده‌های کوچک یک چرخ عظیم هستند که احساس و عاطفه انسانی برایش بی‌ارزش است.

اگر چه تمدن ما هنوز بر قدرت ذهن تأکید می‌کند، ولی از کاشتن بذره‌های حس و عاطفه عاجز است. بذرهایی که می‌توانند باغ وجود انسان را مضافاً کنند.



به همین دلیل، مسائلی چون حافظه فعال، حافظه حسی و به ویژه «حافظه عاطفی» در ادبیات علمی ما کمتر مورد توجه قرار می‌گیرند و تنها در آثار چند روان‌شناس به آنها برمی‌خوریم. باید بدانیم پرورش حسی و عاطفی جزء نیازهای اساسی نظام آموزشی ماست، و در این راه از مکاشفات انجام شده در حوزه بازیگری می‌توان بهره گرفت.

مشکل بزرگتر در نظام آموزش، مسئله ارتباط‌گیری است. جامعه ما وقت زیادی برای اختراع وسایل ارتباطی صرف کرده و به نتایج خارق‌العاده‌ای نیز رسیده، ولی گویا نیاز طبیعی انسان برای ارتباط رو در رو و بشری را فراموش کرده است. الآن در دنیای ارتباطات مسئله این است که صدای شما درست، واضح و شمرده به طرف دیگر برسد. دیگر کسی به همدلی و تبادل عواطف نمی‌اندیشد. فقط هنرمندانند که خود را موظف می‌دانند با توسل به مهارت‌های تجربی و حساسیت‌های زیاد خود در این دیوار بی‌رحم نفوذ کنند. بشر امروز نیازمند ارتباطی عمیق است. اگر دنیای ما با وجود این سرگرمی‌های ظاهری هنوز کاملاً تباه نشده است، به دلیل اعتقاد بسیاری از روان‌پژوهان و هنرمندان به ارتباط انسانی به عنوان شیوه درست زندگی است. من عمیقاً به این نکته باور دارم که هر آنچه در دنیای بازیگری جستجو و استخراج می‌شود می‌تواند به نوع بشر یاری رساند تا خود را کشف کند. در پایان یادی از استانیسلافسکی می‌کنم که می‌گفت: «بازیگری زندگی روحی بشر است.» از تمام هنرمندانی که در پنجاه سال گذشته به تکوین متداکتینگ یاری رسانده‌اند، سپاسگزارم.



این کتاب زندگی شورانگیز لی استر اسبرگ استاد و مدرس معروف رشته‌ی بازیگری است. خیلی‌ها می‌دانند که هدایت بازی آل‌پاچینو در پدرخوانده‌ی ۲ به عهده‌ی او بود و پاچینو نیز که مدت‌ها مترصد بود تا به خاطر رهنمودها و حمایت‌های فکری استادش به او ادای دین کند، اسکار خود را برای فیلم رایحه‌ی زن به یاد و خاطره‌ی لی استر اسبرگ تقدیم کرد.

توجه به این مرد جنجالی از آن روست که تفکری مدرن در عرصه‌ی پرورش هنرپیشه به حساب می‌آید. با این‌که خودش معترف است که آموزش‌های او در راستای آموزه‌های استانیسلافسکی است ولی با شهامت نظرات استاد روس را نقد می‌کند.

در روش او اصالت با «بازیگر» است نه «نقش». به همین دلیل با تمهیدهای ویژه‌ای نظیر «حافظه‌ی عاطفی» هنرپیشه را وادار می‌دارد که از چارچوب متن فراتر رود.

روش او مخالف هرگونه تصنع و وانمودسازی در بازیگری است. سخن او شاید یادآور همان کلام فیلسوف قدیمی یونان باشد که می‌گفت:

اگر می‌خواهید دیگران بگیرند، نخست باید خود گریه کنید.

کتاب استر اسبرگ شرح حالی است خواندنی از زندگی پربار او در دنیای نمایش.



انتشارات نقش‌ونگار

تهران - انقلاب، ۱۲ فروردین، شهدای ژاندارمری، شماره ۱۱۸  
تلفن: ۶۶۹۵۰۷۲۵ - ۶۶۴۹۶۲۴۹

[www.naghshonegar.org](http://www.naghshonegar.org)

ISBN 978-964-6235-43-4



9 789646 235434