



تفاوت‌های هدایت بازیگر در تئاتر و سینما با تاکید بر روش‌های هدایت بیان و بدن بازیگر

مهدی رضایی^{۱*}، مسعود دلخواه^۲، علیرضا دریابیگی^۳

کد مقاله: ۷۴۹۷۱

چکیده

کارگردانی و هدایت بازیگر در تصویر نسبت به نمایش، از اندازه کمتری برخوردار است و متفاوت است. در حقیقت به دلیل نوع برخورد با مخاطب که گستره ارائه آن‌هاست با یکدیگر اختلاف ایجاد می‌کنند. برای تحقیق در این گستره باید هر دو (نمایش، تصویر) جداگانه بررسی شده تا به تفاوت‌ها پی برده شود و این در بدن و بیان و کادر شکل می‌گیرد و هدایت آن‌ها در جاهایی یکسان و در بسیاری متفاوت است. آموزش و شناسایی جایگاه‌های برخورد این دو گستره نیازمند دانش و تجربه‌ی فراوان و تحلیل و چالش و کاوش است تا بتوان در این دو گستره به خطا نرفت.

واژگان کلیدی: بازیگری، کارگردانی، بدن، بیان، تفاوت، تئاتر، سینما

- ۱- کارشناس ارشد کارگردانی هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
- ۲- عضو هیئت علمی گروه تحصیلات تکمیلی کارگردانی و بازیگری دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس
- ۳- عضو هیئت علمی گروه آموزشی و تحصیلات تکمیلی نمایش دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

اگر بخواهیم شیوه‌های نوین تأثیر تئاتر در سینما و یا وارونه‌ی آن را بررسی کنیم، می‌توانیم به شیوه‌های استانیسلاوسکی، استالادر و لی استراسبرگ اشاره نماییم.

پس از سقوط امپراتوری روم و فرارسیدن قرون وسطی که به عصر تاریکی نیز شهرت دارد، تئاتر و پیشرفت‌ش از هر جهت متوقف شد و صنف بازیگران نیز نابود گشت. تئاتر هنری زیر زمینی یا سفارشی بود که به کلیسا خدمت می‌کرد و به شمارشی، انگشت شمار، بازیگر برای هر شهر وجود داشت. پس از اینکه نمایش‌ها از کلیساها بیرون آمدند و درست در اواخر دوره‌ی میانی (قرون وسطی)، روحانیون و همگان (عامه مردم) همچون صنعتگران یا تجار خود را به عنوان بازیگر شناخته کردند، اما همچنان تعداد بازیگران بدلیل رکود تئاتر بسیار کم بود و تکنیک بازی در بازی بکار گرفته شد. هر بازیگر چند نقش را بازی می‌کرد و این شیوه بازی یعنی جابجایی نقش، با راهکارهای گوناگونی انجام می‌شد. گاه ۳۵۰ نقش بین ۱۵۰ بازیگر تقسیم می‌شد و بازیگران در کشاکش چند سال، نقش‌های تعیین شده را به صورت مکرر بازی می‌کردند.

در این دوران دو روش اجرایی برای بازیگران به وجود آمد. نخست این که به دلیل پافشاری بر اخلاقیات در دوره‌ی میانی (قرون وسطی) کارهای خشن نمایش همچون سربریدن، بر روی بازیگر مقابل انجام نمی‌شد و عروسکی جایگزین او شده و سپس سر عروسک از تنش جدا می‌گشت. دومین فن (تکنیک) نیز مربوط به بداهه پردازی بازیگران می‌شد. بازیگران در تمرینات نخستین حق داشتند تا به نمایشنامه‌های به اصطلاح اخلاقی آن دوران موضوعی را اضافه یا کم کنند و عمده‌ترین دلیل آزادی عمل بازیگران، گستره‌ی (فضای) بازتری بود که نسبت به سده‌های نخستین دوره‌ی میانی (قرون وسطی) برای آنها وجود داشت.

درباره بازیگری در سینما، کتابها و مقالات گوناگونی نوشته شده است؛ مانند هنر بازیگری استالادر، آموزش بازیگری قرن بیستم الیسون هوج، بازیگری در تاتر و سینما الیا کازان و اینگمار برگمان و بسیاری دیگر همچنین مقالات زیادی در دسترس خوانندگان قرار دارد اما اغلب این کتابها یا از راه‌های بازیگری در سینما سخن به میان آورده‌اند یا از بازیگران مشهور و صاحب سبک آن گفته‌اند، در صورتی که مکتب‌ها، تاریخ هنر پیش از سینما و رد پای تئاتر در سینما را فراموش کرده‌اند یا دست کم تنها اشاراتی به آنها داشته‌اند. شیوه‌های بازیگری در سینما بدون شک از بازیگری در تئاتر می‌آید و بازیگران مشهور آن نیز همینطور. در حالی که هم تکنیک و هم بازیگر تئاتر از درون مکتب‌های بازیگری که در سده بیستم به اوج خود رسید، بیرون آمدند و در گستره‌ی سینما پدیدار گشتند و در درازای تاریخ سینما دگرگون شدند.

همانند اینکه (برای نمونه) شیوه "دلسارت" در فیلمهای "ملی‌یس" و شیوه "استانیسلاوسکی" در فیلمهای "کازان" یا "اسکورسیزی" و شیوه "برشت" در فیلمهای "برگمان" تبلور یافتند و خاصیت اجرایی پیدا کردند. اینها همگی بازیگری در غرب را شامل می‌شود و ما همیشه شرق را فراموش کرده‌ایم! یا مانند اینکه "کابوکی"، تئاتر نو و اپرای پکن به چه میزان در آثار فیلمسازانی چون "ازو" و "کورو ساوا" تأثیر گذار بوده و به عنوان مثال در "سریر خون" یا "هفت سامورایی"، "کورو ساوا" به چه میزان براساس ژست‌های کابوکی از بازیگرانش بازی می‌گیرد!

شاید بتوان اساسی و کامل گفت، بوجود آمدن شیوه‌های بازیگری به دوگونه بوده: ناخودآگاه به دست یک بازیگر و بر اساس تجربه‌های دانش بنیان که پس از آن ساختارمند شده و یا آگاهانه توسط یک نظریه پرداز که پس از آن، توسط بازیگران در کارکردش تجربه شده. همانند اینکه: شاید پیش از نظریه پردازی چون استانیسلاوسکی بسیاری از بازیگران وجود داشتند که به صورت ناخودآگاه از راهکار او برای رسیدن به نقش و ایفای آن استفاده می‌کردند و این مسئله برآستی برای همه ما پوشیده است اما آنچه در این میان اهمیت دارد این است که استانیسلاوسکی توانست تا مجموعه تجربیات و علوم شناخته شده توسط خود را به کار گیرد و پیروان او در آمریکا توانستند با تکامل بخشیدن به دستاورد او و شیوه مند کردن فنون بازیگری، شیوه بازیگری متد را به وجود آورند که هم در تئاتر و هم در سینما بعنوان مهمترین و موفق ترین روش تربیت بازیگر مطرح گردید.

در نقطه مقابل، "برشت" در شیوه نامه بازیگری خود به صورتی آگاهانه و با اقتباس از بازیگری شرقی راهکار (تکنیک) فاصله گذاری را بوجود می‌آورد.

پس برآستی فنون بازیگری برای هدایت بازیگر در تئاتر و سینما باید یکسان عمل شود؟ چگونه و چرا تفاوت‌های جزئی بین این دو ایفای نقش از کادر هنر مخصوصشان بیرون می‌زند و راهکار و کشف موقعیت آنها چیست؟

هنر به صورت امروزی وجودی است که سطح سلیقه همگانی، از مخاطب تا عوامل در بر می‌گیرد. در دنیای پیچیده‌ی امروزی با هجوم‌های اطلاعاتی و سرعت بالای نظریه‌ها و ارتباطات در رد و تایید ساختارها و سبکهای دگرگون شده در لحظه‌ی پیدایش و نابودی در لحظه‌ی پس از آن، پرداختن به نکات و آموزه‌های بسیار ساده، بسیار سخت و پیچیده می‌نماید. از این روی نویسنده بر آنست که نکاتی مفید و کوتاه از تجربیات و واکاوی (آنالیز) و آموزشهای اساتید این هنر گران، در داخل و خارج از کشور با تجربیات و آموزشهای خویش همراه ساخته و در دسترس قرار دهد.

اگر نگاهی سریع به بزرگان بازیگری در سینمایی که پژوهنده به آن لقب سینمای حقیقی می دهد، یعنی سینمای قرن بیستم ببیند، به نام هایی برمیخورد که بیشتر آنها رهروان مثلث یاد شده (استانیسلاوسکی، استلا آدلر و لی استراسبرگ) بوده اند، چراکه سینمای امروزی و یا حتی تئاتر های امروزی به سمت و سویی پیش می روند که خالی از هنر های بازیگری و سرشار از جلوه های بصری رایانه ای و نورپردازی های فریبنده شده اند. بازیگرانی همچون آلپاچینو، مارلون براندو، رابرت دنیرو، داستین هافمن، جانی دپ، دنیل دی لویس، دیکاپریو، مریل استریپ و... که بزرگانی در گستره ی تئاتر و سینما هستند و تدریس هایی در اکتورز استودیو نیز دارند، شاگردان خود را به سوی شیوه ی متد اکتینگ رهنمون می سازند.

بازی های درخشانی که گستره ی تئاتر و سینما را دگرگون ساخته است، برای نمونه بازی زیبای آلپاچینو در تئاتر های بوفالوی آمریکایی و تاجر ونیزی، با نسخه ی موجود از کار ایشان در روی صحنه ی تئاتر و پرده ی سینما می توان به تفاوت های ریز و فنی بین این دو گستره ی ساختاری، نه معنایی، پی برد. حال چگونه می توان به گونه ای بازی نمود که مخاطبین گستره ی تئاتر و سینما تا اندازه ای سیراب گردند؟ (تاریخ تئاتر جهان، اسکار براکت - هنر بازیگری، استلا آدلر - آموزش بازیگری قرن بیستم، الیسون هوج - بازیگری در تئاتر و سینما، الیا کازان و اینگمار برگمان - لی استراسبرگ، بازیگری به شیوه متد - مجلات فیلم نگار) با توجه به آموزش ها، مطالعات و تجربیات پژوهنده، نکاتی را در زیر برای فهم بهتر تفاوت ها و نیازهای یک بازیگر برای بازیگری و شیوه هدایت کارگردان در این دو گستره، یادآور می شود.

۲- پس از آموزش

اکنون کارگردان آماده تعیین نقش است. این قسمت برای تولید سرنوشت اوست. این قسمت را نیم یا گاهی بیشترین قسمت از تلاش کارگردان به حساب می آورم. مارستین ریت حدود هفتاد و پنج درصد سهم کارگردان را در این نقش می شناسد. اگر انتخاب نقش برای نمایش درست انجام گیرد آمیزش افراد هم بخوبی صورت می پذیرد. قضاوت استعداد و ابعاد روانشناسانه بازیگران در نقشه‌هایشان گاهی بسیار دشوار است با این حال، کارگردان موفق باید یاد بگیرد که برای نیازهای روانشناسانه ی دراماتیک آنها را مورد ارزشیابی قرار داده و برایشان تعیین نقش کند. به هنگام انتخاب رل پدخوانده، کاپولا در آلپاچینو چیزی را دید که سایرین در استدیو قادر به دیدن آن نبودند. انتخاب نقش کاپولا خیلی واضح و روشن نیست. همین قدر کفایت تا تماشاچی، هنرپیشه را به عنوان یک شخصیت عینی قبول کند. استراسبرگ باز هم به شیوه ی اعطای نقش پدخوانده اشاره می کند. پاچینو متن نمایش را به لی استراسبرگ نشان داد و با او راجع به اجرای نقش صحبت کرد. بعد ترتیب سخنرانی را در لوس آنجلس درست وقتی که هواپیما از نیویورک برگشته بود و لی استراسبرگ خسته بود را داد. آل انتظار داشت که لی را آنگونه ببیند، چرا که پاچینو دانست که این یکی از خصوصیات است که کاپولا برای نقش خود می خواهد.

۲-۱- آموختن در هنگام کار

در پاره ای از موارد بازیگر می تواند به نقش هایی دست یابد که هیچ کس فکر آن را هم نمی کند. پس کارگردان باید به نحوی بصیر باشد و هر تیپ (که اغلب بستگی به خصوصیات فیزیکی هر شخص دارد) را ببیند. داستین هافمن بازیگر منتخب آکادمی بازیگران که بسیار تحت تأثیر نظریه استراسبرگ در مورد تیپ سازی بود می گوید: زمانی با استراسبرگ مشغول مطالعه بودم بسیار تحت تأثیر او قرار گرفتم. او بارها و بارها گفت: چیزی به عنوان نوجوان، دختر ساده ی تبهکار، قهرمان وجود ندارد. ما همه کاراکتر هستیم. وقتی به نیویورک آمدم شاید فقط ۲۱ سال داشتم، من قربانی تعیین نقش شدم و به شدت این به من صدمه زد. حتی امروز هم این افراد مایه ی نابودی شما می شوند. شما نشستید اید و آنها بدون اینکه شما را بشناسند یا چیزی در موردتان بدانند، بدون آنکه حتی کلمه ای بگویند به شما نگاه می کنند و می گویند: خوب شما نی پیشوا هستید، نه نوجوان، پس خوب است نقش دکتر یا دانشمند را به شما بدهیم. خیلی جالب خواهد بود که بخواهند شما را بشناسند و بعد با روشی مناسب انتخاب نقش کنند.

استراسبرگ می گوید: دیدگاه و طرز فکر ریچارد اتبرگ کارگردان فیلم منتخب آکادمی «فیلم گاندی» را تحسین می کنم. طبق گفته ی او موفقیت کارگردان نه تنها به یقین زیرکانه و هوشمندانه او بلکه به نحوه ی اداره بازیگرها بستگی دارد: تصدیق می کنید که تعیین نقش، عملی است برجسته و مهم که کارگردانان را مورد توجه قرار می دهد؛ اما اگر انتخاب نقش را درست انجام دهید، اگر صحنه ها را درست هماهنگ کنید، آنچه که همه ی کارگردان ها باید بدان عمل کنند، بازیگر را متقاعد می کند که بهترین کسیست که این نقش را ایفا می کند. اگر بخواهید این هدف را مدیریت کنید به بازیگر آرامش خواهید داد و در این صورت بازیگر جسارت پیدا می کند و همه چیز را به شما خواهد داد و از کار عقب نمی کشد از آنجا که به شما اعتماد داد و متکی است شناختی از مفروضات فنی ندارد، در نتیجه از او بازی بسیار جالب و جذاب با چنان جسارتی خواهید داشت. (هاول، ۱۳۹۲: ۲۰۳-۲۰۵)

۲-۲- رویکرد آموزش بازیگر در تمرینات بدنی و بیانی

در تمرینات دکتر مسعود دلخواه نخستین لازمه ی کار هنری که یادآوری می شود، داشتن ابزارکاری آزاد و رهاست. بدینگونه که داشتن بدن و بیانی که مانعی برای عواطف و اندیشه و محرک هایی که کار هنرمند را مختل نمیکند و در نتیجه میتواند راحتی حالت های لازم را در خود ایجاد کند. در واقع در طی دوره ای از تمرینات و ارتباطات هنرمند را به جایگاهی از رها سازی میرساند که تمامی ترس های ناشی از روال عادی زندگی از او رخت بر بسته و فرد به گونه ای رهایی و آزادی بدون جاذبه ی زمین میرسد انگار که در درنگی از زمان در خلا معلق است مانند جسدی که نمی بیند، نمی شنود، حس نمی کند ولی حضور کامل دارد و بر همه ی اینها مسلط است و می داند. این فرآیند را با تمرین و گرم سازی تمام عضلات و مفاصل به ترتیب از نوک انگشتان پا تا موهای سر و سپس فشردگی کامل عضلات بدن از راه انفجار و سپس رها سازی کامل جسم انجام داده و تلاش می کند روح را برای درنگی از بالا به پایین و انگشتان پا خارج نموده و سپس از همان مسیر برگشت روح و زندگی به سمت بالا و اوج را در دانشجوی خود پدید آورد.

هنگام ورود به هر نوع مکان تمرین و یا اجرای اثر هنری هنرمند باید تمام افکار و تنش ها را پشت در ورودی باقی بگذارد و مانند چینی وارد مکان هنری شود.

حال این پرسش پیش می آید که جنین چیزی نمی بیند و در یاد ندارد و نمی شنود و قادر به انجام فعالیت نیست پس چگونه میتواند اثر هنری را پدید آورد؟

پاسخ در این است که هنرمند در سیستم متد بنا بر نظریه استانیسلاوسکی باید دارای نیروی ضبط کنش ها و واکنش ها در تمامی لحظات زندگی و در برخورد با هر چیز جاندار و یا بی جان باشد و آنرا به یاد سپارد و در هنگام ایجاد هر گونه اثر هنری آنرا از یادمان بیرون کشیده و در خود اثر، به کار گیرد.

برای نمونه در تجربیات کارگاهی و آکادمیک اینجانب به عنوان پژوهنده در این مقاله با دکتر مسعود دلخواه که مدرس در دانشگاه های معتبر آمریکا و ایران در هر دو حوزه می باشد و چهار بار بهترین کارگردان سال آمریکا شده اند یاد آور می شوم، ایشان میگوید که انسان در ذات و خمیره شیطان نیست اما اگر بخواهد نقش یک شیطان را بازی کند میتواند در قالب برخوردش به هنگام یک رفتار بسیار کودکانه ی شیطنت آمیز مانند اینکه از کودک میخواهند به پرز برق دست نزنند و کودک خیلی مرموزانه و یواشکی این کار را انجام میدهد دقت نمود و حالات بدنی و حتی طرز نگاه او را ویا فرم خشم و شادی و ناراحتی او را به صورت کاملن اغراق شده و غلو شده در قالبی بسیار بزرگتر به کاربرد. این مثال عامی در سینما و تئاتر است و برای هر دو کاربرد دارد.

تنفس از دیدگاه دکتر مسعود دلخواه، مهم ترین و استراتژیک ترین عمل یک هنرمند است زیرا تمامی اعتماد به نفس و تعادل جسمی و روحی هنرمند را در بر می گیرد. در حقیقت قدرت جسمی و روحی نزدیک به مرکز ثقل بدن که در میانه قرار دارد بارگذاری میشود.

۲-۳- فن آموزشی (تکنیک)

ما در کار خود حالتی داریم به نام «حس عمومی» که با حس واقعی فرق می کند. مشخصه ی «حس عمومی» این است که با انرژی اضافی و حرکات تشدید شده در صدا و بیان همراه است. تجربه ی بازیگر از مصرف انرژی یک چیز است و به کارگیری حس موثر و واقعی چیز دیگر. حس واقعی، بیشتر تحت تأثیر محرک های درونی و بیوشیمی بدن بروز می کند تا فشارهای اضافی بر جسم بازیگر. در اجراهای گروتوفسکی نقطه ی قوت استفاده از صدا بود. بازیگران او قادر بودند در این زمینه هنرپیشگان دیگر را مقهور خود سازند. روشی که او در آموزش صدا بکار می گرفت، قابل توجه است. اگرچه در اجراهایش شیوه ی سخن گفتن بازیگران بطور کامل نمایشی و قراردادی بود. جریان صدا تا لحظه تاکید از منطقی صعودی و بالارونده پیروی می کرد. اصوات کلمات بیشتر دارای وجه تصویری بودند ولی سیلان و نرمشی که بیانگر عواطف متنوع بشری است، در آنها محسوس نبود (استراسبرگ، ۱۳۸۹: ۱۸۳).

یکی از ویژگی های به یاد ماندنی اجرای استراسبرگ چیزی است که به آن «عمق میدان زیاد» می گویند، تکنیکی که به همراه کنش اصلی جلو صحنه، مجموعه ای از حرکات حساب شده و دقیق در انتهای صحنه واقع می شود و در نتیجه ی مشاهده ی همزمان آنها این کنش به بخشی از واقعیتی بزرگ تر تبدیل می شود، واقعیتی که متعلق به دنیای خارج از نمایش نیز هست. شیوه ی کار استراسبرگ به دو دلیل عمده مورد انتقاد قرار گرفته است. نخست اینکه برخی بر این باورند روش های استراسبرگ، نمایش ها را به تجربیات حسی بازیگر پایین می آورد، بازیگری که تجربیاتش بدون شک کمتر از تجربیات شخصیتها بیست که باید بازی کند. سارا جونز می گوید: «این تکنیک بسیار جالب است، ولی می تواند با میدان دادن به خودشیفتگی بازیگر در ازای غفلت از نمایشنامه نویس، به نابود کردن متن منجر شود... بازیگر به جای تمرکز روی اجرای یک صحنه، به این فکر می کند که برای نمونه مادرش در چهل سالگی او را ترک کرد». (هیرش، ۱۹۸۴: ۲۱۲)

دوم از نظر بازیگران، «زنده کردن خاطرات گذشته، بیشتر کار دردناکی است... لی، زندگی افراد زیادی را تباه کرد» (همان: ۲۱۲).

او مرا وادار می کرد بارها و بارها خاطره ی بسیار دردناکی را مرور کنم - مانند مرگ هم خانه ام که یک سال پیش از آن کشته شده بود- بر اثر این یادآوری ها، کم مانده بود مشاعرم را از دست بدهم. (همان: ۷۷)

بعضی از بازیگران استراسبرگ را آدمی بسیار سنگدل می خواندند و گروهی دیگر، تمام پویایی تئاتری خود را مدیون ا. می دانستند. این اختلاف نظرها طبیعی بود، چون استراسبرگ روی موضوع حساسی دست گذاشته بود: هویت واقعی بازیگر. پرسش مهم اینست که برداشت او از تئاتر، مفهوم کلی اصالت را نیز در بر می گرفت. تلاشهای استراسبرگ برای کم کردن فاصله بین احساسات واقعی و احساسات ساختگی، از قلمرو تئاتر فراتر می رود و تبدیل به یک روش زندگی می شود. (میتسر- شفتسوا، ۱۳۹۱: ۱۲۱-۱۲۲)

تئاتر تندرو خیابانی دهه شصت تا تیاترهای پرشور زمان حال که خردورزی مبتنی بر متن را می طلبند، بسیاری از اجراگران، با پیشینه ای که در مطالعات تئاتری داشتند، چنین عمل کرده اند. آن ها با دیگران از رشته های گوناگون گروه تشکیل دادند و مجموعه ای مواد بین رشته ای متفاوت آفریدند. ایستگاه خانه اپرا و سرگرمی اجباری که در دهه هشتاد بوجود آمد، برای گروه هایی مانند «دسپرت ایتیمستز» به معنای (امیدواران درمانده)، «رکلس اسلیپرز» به معنای (خوابیدگان بی پروا) و بلست تئوری به معنای (نظریه موج انفجار) استانداردهایی را وضع کرد، همه ی این گروه ها متعهد به اجرای آثار در مقیاس بزرگ و در مکان ویژه بودند، آثاری که در مرز هنر اجرا و تئاتر قرار داشت، از وجه هنر اجرا به دلیل تاکید آن بر تصویرسازی بصریو از وجه تئاتری به دلیل تاکید آن بر متن - گفتارهای ضبط شده و نمایش داده شده. لازم به ذکر نیست، این گروه های نوآور از رسانه بطور گسترده بهره برداری کردند. در بیانیه ی سرگرمی اجباری چنین آمد: کار ما برای هر کسی که در خانه ای با تلویزیون روشن بزرگ شده باشد قابل فهم است. (گلدبرگ، ۱۳۸۸: ۳۰۲)

۳- اهمیت هدایت صدا

۳-۱- موزش هدایت صدا برای نقش

تجربه شخصی که در این زمینه داشتیم در راستای گفته های استاد دکتر مسعود دلخواه این بود که برای ایجاد شخصیت (کاراکتر) باید دقت فراوان داشت، زیرا ممکن است به سرعت به تیپ نزدیک شود تا شخصیت، برای این منظور، بیان از جایگاه بسیار ویژه ای برخوردار است، اینکه شما قرار باشد نقش افراد مختلف از دیدگاه حسی و شغلی را بازی بکنید و آن ها را در قالب شخصیتی متفاوت از خود و از فرم های آوایی یا بدنی که تا به حال دیده شده نشان دهید نیاز به هدایت صدا می باشد. برای نمونه اگر قرار باشد نقش یک کودک را بازی بکنید باید توان هدایت صدا به نقطه ای که کودک از آنجا صحبت می کند را داشته باشید. یک کودک از قلب خود سخن می گوید، پس اگر صدا را به قلب خود هدایت کنی و لرزش آن را در قلب حس کنی (که این امر تنفس شکمی می طلبد) در نا خود آگاه خود فرمان بدنی، ذهنی و بیانی به تمام اعضا داده خواهد شد و حس باور پذیری برای خود و مخاطب ایجاد خواهد شد.

از همین دست برای یک انسان عمیق (مانند فیلسوف) هدایت صدا به شکم برای یک انسان منطقی (مانند قاضی) هدایت صدا به حنجره و برای یک انسان بیمار ذهنی (مانند دیوانه) هدایت صدا بالای سر، این روند تا جایی می تواند پیش برود که لرزش صدا را کف پا و یا انگشتان دست و یا هر نقطه از بدن ایجاد نموده و با اعضای مختلف بدن توان گفتن خواهیم داشت.

بازیگر ممکن است با خون خود تلاش کند و راه رسیدن به احساس درونی خویش را بیابد ولی همچنان نتواند آن را به گونه ای رسا به تماشاگر منتقل کند. این مشکلی بود که در طول تاریخ هنری ما حل نشده باقی مانده بود. البته مشکل نا توانی در ابراز احساس ها و عواطف فقط به بازیگران مربوط نمی شود. بلکه مشکلی است که تقریباً همه انسان ها با آن مواجهند. به این دلیل به جستجوی علل این نا توانی پرداختیم.

یافتن علل اصلی این نا توانی کار مشکلی نبود، انسان با توانایی های مختلفی زاده می شود. این توانایی ها به شکل همیشگی در انسان وجود دارند. انسان، پس از زاده شدن، به کمک آموزش و شرطی شدن یاد می گیرد که چگونه این توانایی ها را به کار برد. انسان یاد می گیرد که راه برود و گفتگو کند، بدون اینکه از ساختاری که در این روند یادگیری طی شده آگاه شود. او می آموزد که اصوات موسیقایی از گلولی خود بیرون دهد. بدون اینکه بداند دستگاه صوتی او برای رسیدن به این پله چه پله های را گذرانده و اکنون برای ایجاد این اصوات چه عملیاتی در این دستگاه انجام می شود. او می آموزد که کلمات را تلفظ کند، بدون اینکه بداند کدام عضلات و کدام رشته های عصبی در انجام این کار دخالت دارند. نزدیک به پنج سال طول می کشد تا یک کودک یاد بگیرد که کفش بند دار خود را بپوشد و بند کفشش را گره بزند، اما وقتی آنرا یاد گرفت، دیگر به سادگی و از روی عادت این کار را انجام

می دهد. به این ترتیب در هر انسانی از کودکی عادت های در مورد فکر کردن، سخن گفتن، رفتار و برخورد با محیط اطراف به وجود می آید.

بر همین اساس عادت به نشان دادن احساس ها و عواطف گوناگون نیز در کودک به شکل شرطی ایجاد می شود و رشد می کنند؛ به عبارت دیگر او می آموزد که احساس ها و عواطف خود را، نه با آن شدتی که در او ایجاد می شوند و نه بدان گونه که طبیعت او حکم می کند بروز دهد، بلکه به شکلی که جامعه و محیط اطراف او اجازه می دهد ابراز کند. به این ترتیب هنگامی که به بزرگ سالی می رسد، با وجود اینکه به نیرو های جسمی خود آگاه است، اما دانش بسیار اندکی از حواس پنجگانه، احساس ها و واکنش های عاطفی خود دارد. به همین دلیل وقتی می خواهد وارد گستره ی بازیگری شود تا حدودی به ویژگی های جسمی خود، مانند چگونگی صدا، نیروی بیان و بعضی از توانایی های حرکتی خویش آگاه است، ولی در حواس، دستگاه حافظه، رفتارهای عاطفی و حسی خود و گونه ای که آن ها را ابراز می کند، یا هیچ نمی داند و یا دانش اندک دارد (دامود، ۱۳۸۰: ۳۲-۳۴).

در تمرینات در شیوه ی متد هنگامی که خودم با بازیگران کار می کردم بعد از به آرامش رساندن آن ها از ترفند های بسیاری استفاده می کردم که بینم آن ها به آرامش واقعی رسیده اند یا نه. برای نمونه از پلاتو بی سر و صدا خارج می شدم و از شخص دیگری که مسئول پلاتو بود خواهش می کردم که با فریاد به داخل پلاتو آمده و همه را از آتش سوزی در پلاتو آگاه کند، ضمن اینکه چیزی را مانند کاغذ آتش می زدم و به او می دادم تا دود را نیز در آنجا پدید آورد، به حق از هر هشت بازیگر فقط دو نفر از آن ها چشمان خود را باز کرده و یا مضطرب به بیرون می دویدند و متوجه می شدم که آن ها به آرامش واقعی نرسیده اند. این کار را از دکتر مسعود دلخواه به گونه ای دیگر در تمرینات دیده بودم؛ که بدن ها را می آزمود تا ببیند به رها سازی منجر شده است یا نه.

۳-۲- استفاده از کارگردان برای هدایت صدا در صحنه

برای نمونه دیوید ممت در کتاب درباره ی کارگردانی فیلم صحنه ی کوتاهی را از فیلم کوتاهی با نام «گرفتن تجدید نظر استاد» می آورد و هدایت و تعامل بازیگر و کارگردان را در تصویر نشان می دهد که نکاتی را در حین بازگویی دیوید ممت از تجربیات شخصی به عنوان نویسنده خواهم گفت.

برای هدایت بازیگر، همان کاری را می کنید که برای هدایت فیلمبردار انجام می دهید، یعنی به هدف صحنه مراجعه می کنید که در این مورد خاص هدف نهایی صحنه گرفتن تجدید نظر استاد است و در مورد نخستین بخش از صحنه، هدف زود آمدن است. بر این اساس، به بازیگر خود می گوئید که آن کارها و فقط آن کارهایی را انجام دزد که برای فیلمبرداری از این بخش، یعنی زود آمدن لازم است. پس به او می گوئید به سوی در برود و امتحان کند و ببیند در باز است یا نه و بنشیند. این تمام آنچیز است که به او می گوئید، نه بیشتر. همان طور که تصویر نباید تصریف شده باشد بازیگر نیز نه لازم است و نه باید تصریف شده باشد. بازیگری باید اجرای ساده ی رویداد جسمانی باشد، همین و بس. لازم نیست که او با وقار خاصی طول راهرو را طی کند. این بزرگترین درسی است که کسی می تواند در مورد بازیگری به شما بدهد. حرکات جسمانی ای که فیلمنامه خواسته است، به ساده ترین وجه ممکن ارائه دهید و برای جلو رفتن داستان به فیلمنامه کمک نکنید. فیلمنامه کار خودش را می کند. بازیگر هرچه بیشتر تلاش کند که با حرکات جسمانی خود به صحنه یا فیلمنامه معنی دهد، فیلم شما را خرابتر خواهد کرد. (ممت، ۱۳۹۴: ۹۴)

اینجا همان نکته ای است که در تجربیات شخصی همیشه، در مقام بازیگر، این جمله توسط کارگردانان با درایت گوشزد میشد را تجربه نمودم که کار اضافه در بازی نداشته باشم و من هم در مقام کارگردان از بازیگرانم حرکات اضافه در جلوی دوربین را حذف می کردم، جالب اینجاست که در تئاتر بر خلاف این موضوع همه چیز را پر رنگتر و درشت تر انجام می دادم چرا که گستره ی تئاتر در پرتاب انرژی و حس و حرکات بدنی، به بازیگر یا عوامل نمایش و همزمان به تماشاگران زنده در صحنه است. همچنین گرفتن بازخورد آن از تمام گستره موجود در نمایش برای ادامه ی روند نمایش است و در صورتیکه این عمل در تصویر با کادراهی مختلف متفاوت است. کارگردان در تصویر وظیفه ی دیدبان و حسگر، بر میزان انرژی و حرکات است و در همین راستا وظیفه ی برگشت انرژی به تمام عوامل و حجم محل فیلمبرداریست تا لحظه ی پایان آن برداشت و پس از آن هدایت و تنظیم بازیگر و نگهداری حس با راهنمایی کارگردان می باشد که ناظر بر قاب تصویر می باشد. در صورتیکه در نمایش تمام انجام وظایف کارگردان پیش از آغاز انجام گرفته و بازیگر باید بتواند قبل از اجرا خود را بر روال مورد نظر کارگردان رسانده باشد زیرا فرصت برداشت مجدد وجود ندارد.

۴- عوامل موثر بر بازیگری

عوامل مختلفی بر بازی یک بازیگر تأثیر میگذارد که مهم ترین آنها عبارت انداز:

۴-۱- نقش بازیگر

بازیگر سینما با دیدن کار خود روی پرده به نقاط ضعف و قوت خود پی می‌برد، معمولاً برای بازیگران برای اولین بار دیدن خود روی پرده ناگوار است.

یکی از بازیگران مشهور می‌گوید: «وقتی خودم را اولین بار روی پرده سینما دیدم با وحشت فهمیدم که چقدر لاغر و قد بلند به نظر می‌آیم، ولی به سرعت با آن خو گرفتم و شروع کردم به شناخت نقاط ضعف بازی خود برای اصلاح کردنشان در کار بعد». در سینما کارگردان از بازیگر می‌پرسد: چطور می‌خواهی به طرف دوربین بیایی؟ و چطور می‌خواهی از آن دور شوی؟ ولی در تئاتر فقط پرسیده می‌شود: چطور می‌خواهی این کار را انجام بدهی؟ پس می‌بینیم که در سینما پای وسیله‌ای به نام دوربین به میان آمده، البته موقعیت یک صحنه در سینما به چیزهای زیادی بستگی دارد، مثل نور، ترکیب بندی، قاب بندی و ...

در تئاتر استانیسلاوسکی، کشش عضلانی را که به احساسات بازیگر منتهی می‌شود یاد می‌دهد، یعنی بازیگر از عمل فیزیکی و جسمی به احساس دست می‌یابد که بهترین و موثرترین راه برای رسیدن به نقش در تئاتر است، اما قضیه در سینما متفاوت است.

بازیگر سینما در جزئیات کار خودش هم نمی‌تواند سر خود عمل کند، برای مثال تصور کنید در یک نمای درشت بازیگری بخواهد از عمل فیزیکی به احساس برسد، قطعاً بعد از بارها تکرار به نتیجه نخواهد رسید، هرچند استانیسلاوسکی می‌گوید عمل فیزیکی می‌تواند در ذهن بازیگر رخ دهد ولی باز هم این روش برای تئاتر ابداع شده است. بعضی از صحنه‌های کوتاه در سینما را می‌توان طوری نقطه گذاری کرد که در بردارنده مفهوم زیادی باشد اما در تئاتر این اتفاق به سختی رخ می‌دهد.

در سینما بازیگر نیازمند وقت بیشتری است و آن مسئله اتکا به نفس که در بخش تئاتر گفته شد در سینما اهمیتش بیشتر است چرا که موارد بسیاری از جمله، سرمایه، زمان، نیروی انسانی و... در صحنه حضور دارند که تحت تأثیر کار بازیگر هستند. هدف از گفتن این مطالب این بود که ما به این مسئله برسیم که روح عمل در هر دو کار یکی است چنانچه اگر در قسمت اول دقیق شویم می‌بینیم که این ابزار هم در بازیگری سینما اما به شکلی عمیق‌تر مورد استفاده قرار می‌گیرد و بهترین تفاوت همان طور که گفته شد تکنیک و فن است یعنی همان جزئیاتی که در بالا گفته شد. می‌توان گفت که بازیگر نقش را زندگی نمی‌کند بلکه در حالتی پویا (خالقه) به سر می‌برد، این حالت به اضافه‌ی استعداد و معلومات حرفه‌ای به ما این امکان را می‌دهد که احساسات را خلق کنیم و اینطور به تماشاگران وانمود کنیم که ما واقعا با این احساسات زندگی می‌کنیم.

۴-۲- تشریح متن و شناخت

مهمترین تفاوت بازیگری تئاتر و سینما در مرحله بعد از مواجه تشریح متن است چرا که بازیگر تئاتر روزها تمرین می‌کند و شخصیتش را هر بار به یکباره بدون درنگ بر روی صحنه اجرا می‌کند و طی بارها اجرا آن را پخته‌تر کرده و بهبود می‌دهد اما بازیگر سینما باید جلوی دوربین برود و تنها یکبار فرصت دارد که یک فیلم را بازی کند او در پروسه تولید فیلم کارش دشوار است چرا که ممکن است کارگردان یک صحنه را در فواصل زمانی زیاد فیلمبرداری کند و این بازیگر است که باید در اصطلاح را کورد حسی خودش را نگه دارد و گرنه برای او یک سقوط حرفه‌ای خواهد بود، حساسیت سینما و بازی در آن را میزان بالا بودن مخاطبش نیز دو چندان می‌کند.

بازیگری تئاتر = آفرینش پیکری از بشر زنده روی صحنه

بازیگری سینما = آفرینش شخصیت در گستره زمان و مکانی نامعلوم بر روی پرده نقره‌ای.

مسئله مهم‌ترین مسئله‌ای که نوع بازی بازیگر را تعیین می‌کند، نقشی است که باید ایفا کند. در اولین قدم، یک بازیگر خوب باید مردم شناس خوبی نیز باشد. برخی ویژگی‌های رفتاری یا گفتاری انسان‌هایی که دارای موقعیت خانوادگی، موقعیت اجتماعی، ملیت یا قومیت و ... یکسان هستند، با هم مشترک است. این ویژگی‌ها، همان ویژگی‌های تپیک هستند. برای مثال کسانی که در محیط‌های نظامی مانند ارتش کار می‌کنند، عمدتاً انسان‌هایی منظم و وقت شناس هستند، در کارهای خود با قدرت عمل می‌کنند، هنگام راه رفتن و حتی در نشستن قامتشان را صاف و با صلابت نگاه می‌دارند، دستانشان را در مواقع مهم و با حالتی خاص تکان می‌دهند و ... اینها ویژگی‌هایی است که کار مشترک این انسان‌ها و خصوصیات است که این کار دارد برای آنها ایجاد کرده، البته باز هم تأکید می‌کنیم این ویژگی‌ها مطلق نیستند و ممکن است برخی از آنها در یک شخص وجود داشته باشد و برخی وجود نداشته باشد. در هر حال، بازیگر باید به این ویژگی‌های تپیک توجه کند و متناسب با نقشی که بازی می‌کند برخی از این ویژگی‌ها را، با ژست‌هایی که می‌گیرد و حالت‌ها و حرکات‌هایی که به اندامش می‌دهد و با نگاه، حالات چهره و ... بروز دهد.

در قدم بعد، ویژگی ها و خصوصیات روحی و اخلاقی کاراکتری است که او باید نقشش را ایفا کند. برای مثال آیا این کاراکتر خودخواه یا خودپسند است، ترسو یا شجاع است، مستقل یا وابسته است، حسود یا ... باور کنید این ویژگی ها و خصوصیات روحی و اخلاقی در هر رفتاری که از خود نشان می دهیم خود را بروز می دهند. برای مثال انسان های شجاع، در هنگام حرف زدن هیچ ترس و واهمه ای ندارند، به خوبی و با قدرت حرف می زنند و همیشه به شخصیتی که طرف گفت و گوی آنهاست، مستقیم نگاه می کنند، چشمانشان برق خاصی دارد، در انجام کارها پیش قدم هستند، حرکاتشان فرز است و ... در حالی که انسان های ترسو و محافظه کار به دلیل آنکه از اشتباه کردن می ترسند، با تعلل حرف می زنند، نگاهشان را پایین می اندازند، بعد از آنکه مطمئن شدند کاری به نفع آنهاست انجام آن را می پذیرند، حرکاتشان معمولاً کند است و ... توجه به این خصوصیات و ویژگی های اخلاقی کاراکتری که قرار است نقشش توسط بازیگر، بازی شود، بسیار مهم است و مهم تر از آن، این است که چگونه این خصوصیات از طریق بازی بازیگر منتقل شود.

یک میخ لازم نیست شکل یک خانه باشد، چون خانه نیست، میخ است. اگر قرار باشد که خانه سرپای خود بایستد، میخ باید وظیفه ی میخ را انجام دهد. بازیگر هرچه بیشتر خود را به دست رویداد جسمانی مشخص و تصریف نشده بسپارد فیلمتان بهتر خواهد شد. به همین دلیل است که ستارگان فیلمهای قدیمی را اینقدر دوست داریم، چون آنان به شدت ساده عمل می کردند. پرسششان این بود: «در این صحنه چه می کنم؟» و پاسخ می شنیدند که: «طول راهرو را طی می کنی.» و می پرسیدند: چگونه؟ کمی سریع یا آرام یا مصمانه؟ به این قیده‌های ساده گوش دهید. انتخاب رویداد و قیده‌ها نشان دهنده ی مهارت کارگردان در هدایت بازیگر است. این صحنه درباره ی چیست؟ درباره ی گرفتن تجدید نظر استاد. معنی این بخش از صحنه چیست؟ زود آمدن. نماهای تعیین شده چه نماهایی هستند؟ فرد مورد نظر طول راهرو را طی می کند، دستگیره در را امتحان می کند و می نشیند. شانس آوردن به هنگام فیلمبرداری، حاصل طراحی خوب و درست است. وقتی بازیگر می پرسد: «طول راهرو را چگونه طی کنم؟» و شما پاسخ می دهید: «چه می دانم... سریع.» چرا این پاسخ را می دهید؟ چون ضمیر نیمه آگاهتان در حال کار کردن بر روی پرسش بودها آن را حل کند. چون در موقع لازم به آن توجه کرده اید و در این هنگام تصمیمی می گیرید که گرچه به ظاهر تصمیم دلخواه فردی شماستو ممکن است تصمیمی بدون دلیل به نظر برسد، اما ممکن است راه خل ضمیر نیمه آگاهتان باشد، چرا که این ارزش را برای ضمیر نیمه آگاه خود قایل شده اید که از مدتی قبل، برای حل پرسش به آن رجوع کنید تا در وقت لازم پاسخ را به بیرون پرتاب کند. (ممت، ۱۳۹۴: ۹۶)

۳-۴- ارتباط بین کارگردان و بازیگر

بدون شک نسبت به شخصیت هر کدان، فلسفه ی تیات، سابقه و شرایط موجود و حتی استعداد، خلاقیت، شناخت و تعهد هر دو متغیر است. وزنه ی هر کدام که سنگین تر هم باشد باز هم از کارگردان انتظار می رود که با مشکلات بازیگر با درک و مهربانی روبرو شود. وسیله ای باشد که الهام بخش بازیگران باشد و در آن ها بیشترین تلاش و کوشش را برانگیزد. اطمینان و احترام به یکدیگر در این ارتباط نهفته است. در ارتباط عملی شغلی، ما موقعیتی داریم که بازیگر آزادانه به خواسته های کارگردان پاسخ می دهد و به ایده ها و تفاسیر اطمینان دارد و از آن ها پیروی می کند و هر راهنمایی را به دقت دنبال می کند یا از نقطه نظر همکاری و مشارکت بیشتر، کارگردانی داریم که مشوق بحث و تبادل نظر است، اجازه ی جست و جو و بداهه پردازی را به بازیگر می دهد، از ایده ها استقبال می کند، گزینش های مختلفی برای کنش نمایشی پیشنهاد می کند و قبل از اینکه تصمیم نهایی را بگیرد امکان انتخاب فراهم می کند، خیلی سخت نمی گیرد و دیگر را آزاد می گذرد. کارگردان از هر نوع که باشد باید در برابر محدودیت ها، تمایلات و مشکلات احتمالی بازیگران هنگام کار روی نقششان صبر و تحمل نشان دهد. کارگردان باید تلاش کند روی شخصیت بازیگران مطالعه کند و آنها را بهتر بشناسد و قدرت و ضعف آنها را درک کند. اگر کارگردان با احترام به احساسات و عقیده ی بازیگران به آنها اطمینان بدهد و آنها را ترغیب کند، آنوقت می تواند انتقاد سازنده هم داشته باشد که بازیگران بر اساس آن خود را پیش ببرند. (دین - کارا، ۱۳۸۹: ۴۶۳-۴۶۴)

۴-۴- هدایت بازیگر و تمرین

دکتر مسعود دلخواه پس از گذراندن این مراحل وظیفه ی کارگردان را ایجاد اعتماد به نفس در بازیگران می داند. بدین سان که بازیگر ممکن است مدام بعد از هر حرکت و یا دیالوگ گفتن به کارگردان نگاه کند و تایید او را بطلبد و یا این موضوع را پرسش کند، برای رساندن بازیگر به شخصیت بسیار باید محتاط بود، زیرا هر گونه تندتندی نا به جا و یا هرگونه تمجید بیش از اندازه می تواند بازیگر را در شرایطی قرار دهد که یا نا توان و یا بیش از حد اعتماد به نفس کاذب پیدا کند، پس چه باید کرد؟ در تجربه ی شخصی من پس از مدتی تمرین بدون اینکه از ایشان بپرسم کار مرا چگونه ارزیابی می کند و یا بخواهم با نگاه های مشخص آن را عنوان نمایم، خود ایشان به من گفت که: داریوش بدان که اگر چیزی در مورد بازی تو نمی گویم پس خوب هستی و اگر نکته ای را یاد آور می شوم از تو انتظار دارم. این موضوع باعث این شد که من کنجکاوانه در نقش خود دست به تمرین ها و اکتشافات

فراتر از خواسته کارگردان دست زخم و آن را هنگام تمرینات پیاده کنم، نکته ی جالب این بود که دقت دکتر دلخواه را و میزان توقع ایشان را از خود حس کردم بدین گونه که وقتی کار اضافی نسبت به جلسه پیشین تمرین انجام می دادم پس از پایان تمرین با گفتگو های دکتر و به چالش کشیدن آن کارها از سوی ایشان مواجه می شدم، بدین گونه کارگردان در راستای هدف کلی که در ذهن خود از مجموعه ی عوامل با درگیری ها و مشغله ی فراوان دارد با چنان دقتی به لحظات تک تک بازیگرا برای ارائه اثر و راهنمایی و اصلاح توجه دارد. در طول شش ماه تمرین آماده سازی در کارگاه یک روز که قرار بود از بازیگران در اتد ها فیلم برداری شود با واکنشی عجیب در آن لحظه برای من از سوی دکتر دلخواه روبه رو شدم. ما قرار بود با در اختیار داشتن سه جمله در قالب کجا، همراه چه کسی (با کی)، چه موقع (کی) و نه فقط می خواستم بدانم بدون تمرین و با پارتنری که خود ایشان انتخاب می کرد بازی کنیم. دکتر دلخواه در دم پس از بیان این ماجرا داوطلب خواست، از جایی که خود ایشان در کلاس عنوان کرده بود که در متد همه چیز آزمون و خطای علم است برای کشف حقیقت و هیچ محاکمه ای در تمرینات برای اعدام کسی صورت نمی گیرد، من دست خویش را بالا بردم و از سوی دیگر دختری نیز دست خویش را بالا برد، هر دو به روی صحنه رفتیم. من چهار پایه ایی را در جلوی سن گذاشتم و روی آن نشستیم و وانمود کردم که در حال خواندن روزنامه هستیم. دختر نیز کیف خود را بر روی صحنه آورد و در گوشه های صحنه مشغول جمع کردن وسائل خود با تامل شد، من در حالی که پشت به او بودم زیر چشمی او را زیر نظر داشتم و پس از لحظاتی دوباره خود را بی خیال نشان دادم و با ورق زدن روزنامه پرسیدم کجا؟ دختر با سرعت به سمت من آمد در حالی که من بی خیال به خواندن روزنامه ادامه دادم و شروع کرد به دلجویی و گفتن اینکه: یعنی برای تو مهم هجومی از پرسش ها در حالی که با سرعت بالا و پایین می پرید و چیزی را در من ایجاد می کرد که مانند او در تمام هجوم های او پاسخ دهم، ولی در عین این حالتی که زندگی در آن جریان داشت، تمرکز خود را بر این موضوع گذاشتم که باید در حین این اتد که تصویر گر زندگیست و احساسات و منطق در آن موج می زند با چشم سوم تمام رفتار و حرکات خود را و تمام محیط اطراف خود را به صورت پلان ببینم و بشنوم، پس آرام در حالی که زیر چشمی او را می دیدم و روزنامه می خواندم که مطلبی خنده دار در آن حاکم بود با نیشخندی دوباره پرسیدم با کی؟ و او باز پاسخ داد: مگر برای تو مهم است؟ شاید برای تو مهم است، می دانی من با ... و دوباره همان هجوم ها و همان رویداد ها، در حالی که صدای او بلند تر شده بود و در این نقطه تلاش می کرد کمی از من دور شود و من که این اتفاق را زیر چشمی زیر نظر داشتم تلاش کردم که او را دوباره جذب کنم و نگذارم که از من دور شود، پس بلند شدم و یک قدم به سمت او رفتم و تلاش کردم حالتی در من به وجود آید که این پرسش را با صدایی غمگین و در حالی که مدام در ذهنم تکرار می کردم خواهش می کنم بمان آن را به زیر متن آوردم و کی را به گونه ایی ادا کردم که او متوجه این شد که من بیان کردم خواهش می کنم بمان و گفتم کی، دختر در حالی که پشتش به من بود و کلافه می خواست بگریزد و در حال سر و صدا کردن بود، ناگهان از حرکت باز ایستاد و به سمت من آمد و بسیار دلسوزانه و ملتسانانه گفت: پس تو می خواهی بمانم، پس تو واقعاً مرا می خواهی و ... و من دوباره یک قدم به سمت صندلی آمدم و او در جایش ماند و از صندلی رد شدم و به جلوی صحنه رسیدم در حالی که روزنامه را در دستان گره کرده در پشت در دست داشتم و در حالی که سرم را تا حد کمی به سمت راست هدایت کردم که دختر در آن موضع در پشت سر من قرار داشت گفتم نه فقط می خواستم بدونم، دوباره سر خود را به سمت جلو با سرعت هدایت کردم مانند اینکه برو در این لحظه لب های خود را به پایین آویزان کرده بودم و سپس آرام به روی صندلی رفتم و آرام مشغول مطالعه روزنامه شدم در حالی که دختر در بهت پشت سر من در خود فرو ریخت و بر روی زمین نشست و بدون توجه به من شروع به گریه کرد.

دکتر دلخواه به وجد آمد و برای اولین بار و شاید آخرین بار او خوشحال و خرامان در حال دست زدن و تشویق و تمجید من بود، زیرا که بدون نقص بدون حرکات اضافه و کاملن در راستای واژگان با پویایی حسی و بدنی و نرمی بدن آن را پیاده کردی، حسی که بعد از آن در من به وجود آمد این بود که سراسر وجودم لرزان بود و آن قدر عرق ریزان بودم که گویی تمام سلول های پوستم تا دم آخر اجرا بسته بود و به ناگهان همگی باز شده و سیلی از عرق سراسر وجودم را خیس کرده بود کلید تلاش من در گستره ی بازیگری در همان جا زده شد، شاید تا آن روز فکر می کردم می دانم، شاید تا آن روز خیال می کردم ساده است، اما حقیقت در لحظه ای نهفته است که قابل توصیف نیست ولی قابل تجربه است.

دکتر دلخواه مدام همه را از سردرگمی با اینکه با بدن خود چه کنند نجات می داد، شاید برای یک بازیگر به عقیده ایشان بزرگترین نقطه شناخت خویش است تا پس از آن بتواند پیرامون خویش را بشناسد و به تمام توانایی ها پی ببرد.

اغلب بازیگران تصویر امروز، شوربختانه، بازیگران خوبی نیستند. دلایل زیادی برای این امر وجود دارد، ولی مهمترین دلیلش اینست که تئاتر، در دوره ی ما، از هم پاشیده است. زمانی که من جوان بودم، بازیگران سی ساله ده سال از زندگی خود را از قبل بر روی صحنه گذرانده بودند و از این راه ارتزاق کرده بودند. بازیگران دیگر چنین نمی کنند؛ بنابراین هرگز این فرصت را که بیاموزند چگونه خوب بازی کنند، نمی یابند. به آنان آموخته اند که مسوولیت بار عاطفی صحنه را به دوش بکشند که از هر نقش، برای امتحانی که به هنگام انتخاب شدن در نقش بعدی باید بگذرانند، استفاده کنند که هر لحظه کوتاه و پر ارزش نمایش یا فیلم را

طوری اجرا کنند که هم معنی تمامی نمایش را با خود داشته باشد و هم آگاهی خود را از فنون بازیگری نشان دهند. نمی‌خواهم بگویم که بازیگران افراد کودنی هستند. به عکس، تجربه به من آموخته که این شغل، افرادی را که دارای هوش بالایی هستند به خود جلب می‌کند و آنان نیز خود را وقف کار خویش می‌سازند. بازیگران چه خوب چه بد، در اساس افرادی سخت‌کوش و فداکارند ولی شوربختانه اغلبشان موفقیت‌چندانی به دست نمی‌آورند. علت اینست که به شکل بدی آموزش دیده‌اند، مدت‌های دراز بیکار مانده‌اند و بسیار مشتاقند که هم در این حرفه پیشرفت کنند و هم «خوب جلوه کنند» (ممت، ۱۳۹۴: ۹۷).

۵- نتیجه‌گیری

در پایان می‌توان نتیجه گرفت، هنر بازیگری و کارگردانی به درازای تاریخ قدمت دارد. به روزی که آیینها بوجود آمد و در گهواره مادر در حال قصه‌خوانی و خاطره‌سازی و آمال‌سازی برای کودک خود بود. ازینرو در امروز شاهد ابتکارات و فنی‌های در این گستره هستیم که ریشه‌ای بسیار نیرومند دارد. آنچه مشخص است بازیگر بدون ارزیابی قادر به پیشرفت نیست پس نیاز به هدایت‌گری از بیرون دارد تا بطور کامل بتواند با تمرکز هنر خویش را نشان دهد و این نیازمند تمرین، استعداد، دانش می‌باشد. کارگردان نیز همینطور. حال گستره‌ی این ارایه بسیار مهم است و قابی که قرار است در آن هنر دو محور یعنی بازیگر و کارگردان ارایه شود. تفاوت بازی و هدایت بازی در سبک اجراست در نمایش و تئاتر مخاطب رو در رو و زنده در تعدادی مشخص و محدود وجود دارند و هر چه ارایه می‌شود بدون بازگشت و در لحظه رخ می‌دهد و باید ریزترین حرکات بدنی و بیانی را ببیند و بشنود و متوجه گردد، پس نیاز به نیرو و توان و انرژی بیشتر و تمرین بیشتر بازیگر و هدایت بیشتر کارگردان تا اندازه‌ای غلو شده است. در سینما به واسطه پرده‌ای بزرگ و مخاطبانی گسترده‌تر نیاز است که بازیگر کمی بازی کند و از اغراق بکاهد و کارگردان با ابزار خود وظیفه‌ی این هدایت را دارد. در تصویر تلویزیونی شما مخاطب گسترده‌تری در قابی متوسط دارید که نیاز این است که شاید بتوان گفت نباید بازیگر، بازی کند و کارگردان به عوامل بسیار گسترده‌تری در هدایت بازیگر باید اشراف داشته باشد.

منابع

۱. هاول، لوری، (۱۳۹۲)، «بازیگری به روش لی استراسبرگ»، چاپ دوم، تهران، انتشارات کتاب کوله پستی
۲. جوانا، روته، (۱۳۸۹)، «کلاسهای بازیگری استلا آدلر»، چاپ سوم، تهران، انتشارات نقش و نگار
۳. استراسبرگ، لی، (۱۳۸۹)، «بازیگری به شیوه متد»، چاپ سوم، تهران، انتشارات نقش و نگار
۴. دین، الکساندر، کارا، لارنس، (۱۳۸۹)، «اصول کارگردانی نمایش»، چاپ چهارم، تهران، نشر قطره
۵. گلدبرگ، رزلی، (۱۳۸۸)، «هنر اجرا»، چاپ نخست، تهران، انتشارات نمایش
۶. ممت، دیوید، (۱۳۹۴)، «درباره کارگردانی فیلم»، چاپ سوم، تهران، انتشارات روزبهان
۷. دامود، احمد، (۱۳۸۹)، «بازیگری متد»، چاپ هفتم، تهران، نشر مرکز
۸. میتر، شومیت، شفتسووا، ماریا، (۱۳۹۱)، «پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر»، چاپ نخست، تهران، نشر بیدگل