صفحات ۱۱۱ - ۱۱۸
نشریه هنرهای زیبا • شماره ۳٤ • تابستان ۱۳۸۷

ظهـــور شیـــوه‌های نوین بازیگـــری در قرن نوزدهـــم و نیمه‌ی اول قرن بیستـــم

دکتر محمدرضا خاکی*
استادیار گروه کارگردانی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۸/۲۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۲/۷)

چکیده:

بسیاری از نظریه‌پردازان، تئاتر قرن بیستم را تئاتر کارگردانان می‌دانند. در این قرن است که جایگاه و پایگاه نظریه‌های اجرایی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌گردد و جایگاه عناصر اصلی خلاقیت‌های تئاتری (متن، بازیگر، کارگردان، دکور، طراح صحنه و لباس و ...) از زوایای مختلف مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد. یکی از پرجاذبه‌ترین این بحث‌ها، به جایگاه و نقش بازیگر توجه دارد زیرا در اجرای تئاتر بازیگر تنها عنصر واقعا زنده است و به همین دلیل بیش از سایر عناصر اجرا در همزمان کردن موضوع نمایش نقش دارد؛ بازیگر به وسیله بدن و بیان، و ریتم و حرکتی که در صحنه می آفریند جهان نقش خود و احساس تماشاگران را در هم می آمیزد، یگانه‌می کند و جهانی سرشار از تخیل و باور می آفریند . موضوع کار بازیگر، امروزه آن‌چنان گسترشی یافته که دارای روش‌ها و مکتب‌های گوناگون گردیده و به بحثی کلاسیک تبدیل شده است. با توجه به آن که قرن نوزدهم میلادی، دوره‌ی شکل‌گیری و توسعه‌ی تئاتر به مفهوم جدید آن است، و از آن رو که بازشناسی اهمیت نقش بازیگر در تئاتر، اساساً، ریشه در رویکردهای نظری تئاتر قرن نوزدهم دارد، در مقاله‌ی حاضر کوشش شده است تا به‌منظور بازنمایی این رویکردها، به بررسی وضعیت بازیگران در اواخر قرن نوزدهم پرداخته و تأثیر و انعکاس نظریه‌های کارگردانان اواخر قرن نوزدهم در اندیشه و افکار کارگردانان قرن بیستم را، خصوصاً در مورد جایگاه و کار بازیگر در تئاتر، مطرح نماییم.

واژه های کلیدی:

بازیگر، تناقض بازیگر، زندگی دوباره، تقلید، همذات‌پنداری.

* تلفن: ۸۲۸۸۳۷۱۰-۰۲۱ نمابر: ۸۲۸۸۳۷۰۵-۰۲۱ ، **E-mail:** rezaki2002@yahoo.fr.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

قرن نوزدهم میلادی، بویژه دهه‌های پایانی آن، دوره‌ی تغییر و تحولاتِ نوین تئاتری‌است، تحولاتی که از یکسو منجر به پیدایش چهره‌ای جدید به نام کارگردان[۱]، و از سویِ دیگر باعث ارائه‌ی تعاریفی نوین از جایگاه و کار بازیگر گردید. این تحولات آن‌چنان تاثیرگذار و پایه‌ای بود که - از آن زمان تا به امروز - زمینه‌سازِ بحث‌های نظری وعملی قابل توجهی شد و چهره‌ی تئاتر قرن بیستم را در همه‌ی ابعاد آن متحول کرد.

معذلک، گفتنی است که تئاتر قرن نوزدهم با آن‌که زمینه‌ساز تغییر و تحولات جدی در تئاتر گردید، به ویژه در دهه‌های پایان قرن در موقعیتی بسیار دشوار قرار داشت، زیرا:

- "تئاتر در قرن نوزدهم دچار تحجر و فرسودگی غیر قابل انکاری شده بود و سانسور یا به بیان دقیق‌تر، خود سانسوریِ احتیاط‌آمیز، عاملی جدی بر سر راه خلاقیت و نوآوری‌های نویسندگان بود.
- توجه به گیشه و سودآوری بزرگ ترین هدف مدیران و برنامه‌ریزان تئاترها گردیده بود .
- دستیابی به پول، شهرت و ستاره[۲] شدن، بزرگ ترین هدفِ بازیگران به حساب می‌آمد.
- اکثر بازیگرانی که از اقبال نسبی برخوردار می‌شدند، ترجیح می‌دادند که سایر بازیگران گروه، بازیگرانی ضعیف و یا متوسط باشند تا فقط خودشان بدرخشند و مورد توجه تماشاگران قرار بگیرند.
- بیش از جنبه‌های هنری و تأثیر آن، هیجان ماجراهای پشتِ صحنه و زندگی و روابط آشکار و پنهان هنرپیشه‌ها در مرکز توجه تماشاگران قرار داشت.
- بسیاری از بازیگرانِ آن دوره از دانش وسوادِ لازمه‌ی حرفه‌ی خود بی‌اطلاع بودند و چون دستیابی به شهرت و ثروت هدف بود، تلاشی هم برای بالا بردنِ سطح دانش و توانایی‌های هنری نمی‌کردند" (Degin,1992, 285).

به‌طور خلاصه می‌توان چنین گفت که در مجموع "تئاتر قرن نوزدهم ترسیم کننده‌ی تابلویی سیاه و ناامید کننده بود". (Degin,1992, 286) هرکس سرگرم کار خود بود و تئاتر بورژوا[۳]، نسبت به آنچه که در واقعیت جامعه جریان داشت بی‌توجه و بی‌خبر بود.

معذلک، در چنین اوضاع واحوالی، در زمینه‌ی هنر جریان‌های قابل توجهی در حال شکل‌گیری بود؛ ناتورالیزم در رمان، سمبولیزم در شعر، و امپرسیونیزم در نقاشی، سبک‌های جدیدی بودند که دگرگونی‌های بسیاری را امکان‌پذیر ساختند.

در مورد تئاتر وتحولِ آن، دشواری‌ها و موانع بسیاری وجود داشت، زیرا درهایِ اکثر سالن‌های رسمی و حرفه‌ای، بر روی نویسندگان جوان و نواندیش بسته بود و هیچ‌گونه امکانی برای عرضه‌ی تجربه‌های تازه و گروه‌های آماتور وجود نداشت. خلاصه این‌که هیچ راهی برای تحول تئاتر از درون دیده نمی‌شد، به همین دلیل یکی از تماشاگران، در فرانسه، راهگشای تحولات نوین در تئاتر شد: او آندره آنتوان[۴]، کارمند شرکت گاز پاریس بود که خواهان انعکاس زندگی واقعی برصحنه، بر مبنای نظریه‌های امیل زولا گردید؛ او از پایه‌گذاران تئاتر جدید در زمانه‌ی خود شد و با راه‌اندازیِ تئاتر آزاد[۵] در سال ۱۸۸۷ به تبیین جایگاه کارگردان و رویکردهایِ نوین اجرایی پرداخت.

از این پس، وجود کارگردان به امری اجتناب‌ناپذیر تبدیل گشت؛ هرچند که تا دهه‌های اول قرن بیستم عمومیت کامل نیافت و فقط در تئاترهای به اصطلاح پیشرو[۶] حضور داشت.

در واقع این کارگردانان پیشرو بودند که یکی پس‌از دیگری تئاتر نوین قرن بیستم را پایه‌ریزی کردند؛ آنها بودند که در سال‌های (۲۰- ۱۹۱۰)، به جستجوی نسل جدید نمایشنامه‌نویسان و اجرای آثار آنان پرداختند، کسانی مانند آندره آنتوان، فیرمن ژمیه[۷] و لونیه پو[۸] در فرانسه، کنستانتین استانیسلاوسکی[۹]، نمیروویچ دانچنکو[۱۰] و وسولد میرهولد[۱۱] در روسیه، که ازجمله تأثیرگذار ترین آنان به شمار می‌روند.

این کارگردانان نه تنها شیوه‌های اجرایی را دگرگون کردند، بلکه با تدوین نظریات خود به‌عنوان کارگردان، به ترسیم خطوط جدیدی در مورد کار بازیگر پرداختند و براساس تجربه‌های عملی خود بنیانگذار راه‌های جدیدی در پرورش و کار بازیگر شدند؛ مهم ترین آنها کنستانتین استانیسلاوسکی است که با نوشتن مقالات متعدد و کتاب‌هایش، به ویژه در زمینه‌ی تعلیم و تربیت بازیگر و تدوین متد[۱۲]، انقلابی برپا کرد.

در سال‌های (۴۰-۱۹۳۰)، در فاصله‌ی دو جنگ جهانی نیز دیده‌ورانی[۱۳] چون آنتونن آرتو[۱۴] و برتولت برشت[۱۵]، راه‌گشایِ شیوه‌هایی کاملاً متفاوت و نوین در اجرا، نقش کارگردان و بازیگر، و مفهوم تئاتر گردیدند.

Archive of SID

www.SID.ir

کارگردانان و مسأله‌ی بازیگری

تمام کارگردانان قرن نوزدهم، چه آنها که از طرفداران "تئاتر واقع‌گرا" و یا "تئاتر قراردادی" بودند، چه علاقه‌مند اجرای آثار "کلاسیک" و یا معاصر و مدرن، چه دوستدار اجرای نمایش‌های "عوام‌پسند"[۱۶] و یا نمایش‌های مبتنی‌بر پژوهش پیشرو و به اصطلاح "آوانگارد" و یا حتی آنانی که هدفشان از اجرا فقط و فقط سرگرمی و سرخوشی تماشاگران بود، دارای یک وجه اشتراک در تفکر اجرایی بودند و آن این بود که: بازیگر در مرکز توجه آنها قرار داشت؛ به‌همین‌دلیل در اجراها، او را در مرکز صحنه که نقطه‌ی مرکزی توجه تماشاگران نیز بود، قرار می‌دادند.

در زمانه‌ی ما، بازیگر نیروی محرک و توانای بلامنازع و اصلی‌ترین عامل برای انتقال زندگی به صحنه است.

مارشال، کارگردان و مسؤول T. N. P. (تئاتر ملی مردمی) فرانسه، در ارتباط با بازیگر، ترکیب جالبی ارائه می‌دهد. او از "طفل- شهریار- بازیگر"[۱۷] نام می‌برد و می‌نویسد:

"بازیگر مانند طفلی است که متولد می‌شود. در آغاز او مثل یک شهریار است؛ در ادامه، بنابر آن‌چه که هست و آن‌چه که زندگی از او می‌سازد، به یک برده تبدیل می‌شود؛ تئاتر است که از آن طفل، یک بازیگر می‌سازد. و تئاتر دست‌مایه و تنها چیز بازیگر است. تئاتر چیزی نیست مگر صحنه‌ای خالی که "طفل- شهریار- بازیگر" آن را پر و سرشار می‌سازد" (Marechal,1974, 86).

به‌نظر گروتوفسکی[۱۸] کارگردان مشهور لهستانی، کارگردان می‌تواند تا به آن‌جا پیش رود که به حذف همه‌چیز در صحنه بپردازد؛ همه‌چیز به‌استثنای بازیگر که عنصر اصلی صحنه است و تماشاگران، که بدون حضورشان، اجرای نمایش بی‌معنی خواهد بود. گروتوفسکی می‌نویسد:

"از طریق تجربه‌های عملی، کوشیده‌ام تا به یافتن پاسخ سؤال‌های اولیه‌ام بپردازم: تئاتر چیست؟ یگانگی آن در چیست؟ چه چیزی در تئاتر است که نه در فیلم وجود دارد و نه در تله‌ویزیون؟ در مسیر کارهای عملیِ من و همراهانم، دو تصور یا ادراک تبلور پیدا کرد: "تئاتر بی‌چیز" و "نمایش به‌مثابه عملی تخطی‌آمیز و خلاف عادت". با حذف تدریجی همه‌ی آن چیزهایی که اضافه و زائد به‌نظرمان می‌آمد، دریافتیم که تئاتر می‌تواند بدون صحنه‌آرایی و دکور، بدون گریم، بدون لباس خاص، بدون جلوه‌های نور و صدا و بدون صحنه[۱۹] وجود داشته باشد؛ ولی بدون ارتباط بازیگر- تماشاگر، بدون حضور و اتفاق تماشاگران به‌صورت زنده و مستقیم وجود نخواهد داشت" (Grotowski,1971, 73).

اما پس از ملاحظه و پذیرش تقدم و برتری بازیگر نسبت به سایر عناصر صحنه، می‌بایست که همچنان به تشویق و تحرک‌بخشی او پرداخته، وظیفه‌ای خاص برای او در نظر گرفته و به بهترین شکل ممکن به تعریف و تبیین "عمل" او پرداخت. آیا همان‌گونه که فیرمن ژمیه باور داشت، بازیگر عنصر "پیش‌برنده"ی ساده و متواضعی است که می‌بایست همچنان و تا حداکثر امکان، وفادار به تفکر نویسنده باشد؟

آیا بازیگر، پیش از هرچیز، باید اجراکننده و تصویرساز متن باشد؟ آیا می‌بایست که به "زندگی کردن" در شخصیت بپردازد و با تقلید واقعیت سعی کند که تصویری "بیرونی" از او به‌دست دهد؟

و بالاخره، آیا او باید فقط عرضه‌کننده‌ی فعالیت‌های روانشناسانه، جامعه‌شناسانه و یا سیاسی کنش‌های شخصیت باشد و با رد هرگونه واقع‌گرایی یا توهم، مستقیماً تماشاگران را مورد خطاب قرار دهد؟

طرح این پرسش‌ها به‌وضوح بیانگر آن است که راه‌ها و شیوه‌های گوناگونی وجود دارد و انتخاب این یا آن روش، کار ساده‌ای نیست، زیرا، همین انتخاب شیوه‌ی کار است که اغلب روشن‌کننده و به معنی واقعی کلمه، تعیین‌کننده‌ی آن چیزهایی است که ما از "تئاتر" انتظار داریم.

تناقض بازیگر[۲۰]

تا آغاز قرن بیستم، تصور تئاتری "غیررئالیستی" ممکن نبود؛ بازیگر تلاش می‌کرد تا برای اجرای نقش‌ها تا سرحد ممکن به "واقعیت" نزدیک شود. تا آن زمان، توقع و پرسش‌ها پیرامون کار بازیگر محدود به این بود که: آیا او خواهد توانست به انعکاس واقعیت بپردازد یا خیر؟

دیدرو بهتر از هر کس دیگری به این سؤال پاسخ داده بود. پاسخی که تا آخر قرن نوزدهم، مورد تأیید همگان بود و امروز می‌توان آن را در یک کلمه خلاصه کرد: تقلید.

بسیاری از نظریه‌های او پیرامون بازیگر، در کتاب "تناقض بازیگر" هنوز هم جای بحث دارد. او در سال ۱۷۷۳ می‌پرسد:

"حتی اگر بازیگر، حساس، با حسن‌نیت و درست پیمان باشد، آیا خواهد توانست که با شوق و شور و توفیقی یک‌سان به اجرای نقش خود در دو شب پیاپی بپردازد؟ اگر در اولین اجرا پرشور و کامیاب جلوه کند، بی‌گمان، در سومین شب اجرا، مثل یک قطعه سنگ مرمر، سرد و سترون خواهد شد؛ حال‌آنکه اگر همچون "تقلیدگر"ی دقیق و موشکاف و جستجوگری متین و صاحب‌فکر به نمایش "طبیعت" نقش بپردازد، اولین‌باری که قدم بر صحنه می‌گذارد و به اجرای نقش اوگوست، سینا، اوروسمان یا آگاممنون و ... می‌پردازد، از آنجا که نسخه‌برداری دقیق و سخت‌گیر نسبت به رفتار و مطالعات خود و مشاهده‌گر دائمی احساس‌ها و تأثرات خارج از خویش است، بازیگری او نه‌تنها دچار ضعف و نقصان نخواهد شد، که هر روز محکم‌تر و سرشار از اندیشه‌ها و بازتاب‌های تازه‌تر خواهد شد: او در عین اعتدال، هیجان بیشتری خواهد آفرید و تماشاگرانش بیش‌از پیش

Archive of SID
www.SID.ir

احساس رضایت خواهند کرد.

آنچه که تأییدکننده‌ی نظر من است، عدم تساوی استعداد و نابرابری توانایی بازیگران در اجرای نقش‌هاست. انتظار نداشته باشید که در بازیِ همه‌ی آنها وحدت و یکدستی ببینید؛ بازی آن‌ها متناوباً قوی یا ضعیف، گرم یا سرد، در منتهای کمال یا یکنواخت و کسل‌کننده است. امروز در جایی از نمایش، عالی و درخشان ظاهر می‌شوند اما فردا در همان‌جا آن خوبی و درخشش را نخواهند داشت و گمان می‌کنند که بهترین کار برای موفقیت، تکرار کردن بازی‌های دو شب پیش است. در حالی‌که بازیگری که با تأمل و تفکر بازی می‌کند و به مطالعه‌ی طبیعت انسانی می‌پردازد و کارش تقلید پایدار و مستمر نمونه‌های عالی (والا) به‌کمک تخیلی سرشار و حافظه‌ای قوی است، بازیگری یکتاست و همیشه در اجراها، موفق و درخشان است: همه‌چیز چنین بازیگری، موزون و سنجیده، طرح‌ریزی‌شده و آموخته و معتدل است و در دکلماسیون نیز نه یکنواخت و به‌اصطلاح مونوتن خواهد بود و نه بدآهنگ و ناموزون. [...] بنابراین تأکید می‌کنم و می‌گویم: حساسیتِ خیلی زیاد، بازیگرانی متوسط و معمولی می‌سازد؛ حساسیت متوسط، مجموعه‌ای از بازیگران ضعیف و ناتوان پدید می‌آورد و فقط با حذف تمام و کامل حساسیت و احساس‌گرایی است که اوج و کمال بازیگری نمود می‌یابد" (Diderot,1830 , 35).

بازیگر و "زندگی‌دوباره"[۲۱]

در اثر بررسی، تجدیدنظر و نوسازی در مکتب واقع‌گرایی[۲۲] بود که از سال‌های آخر قرن نوزدهم، انقلاب بزرگ صحنه‌ای قرن بیستم آغاز گشت. این امر واقعیت دارد که طی سال‌ها بازیگری‌های تصنعی و قراردادی، صحنه‌ها را پر کرده بود و تقلید واقعیت در اکثر اوقات به رفتار و ژست‌هایی کلیشه‌ای و یکنواخت می‌انجامید. به‌همین دلیل، عده‌ای از کارگردانان و گروه‌هاشان پیشاهنگ مبارزه با این روش‌های تقلیدی کلیشه‌ای شدند و به حذف قراردادها و الگوهای تقلیدی پرداختند؛ که از آن‌جمله‌اند: مینینگن‌ها[۲۳] در "گروه دوک ساکس‌مینینگن ژرژ دوم" و آندره آنتوان[۲۴] در "تئاتر آزاد" و خصوصاً کنستانتین استانیسلاوسکی در "گروه هنر مسکو". این کارگردانان نو اندیش و پیشرو، نخست به حذف پرده‌های نقاشی‌شده‌ی صحنه‌ها و جایگزینی دکور ساخته‌شده به‌جای آنها پرداختند؛ سپس به‌جای لباس‌های پرزرق‌وبرق اپرت‌ها، از لباس‌های واقعی و متناسب با شخصیت پرسوناژهای نمایش‌ها استفاده کردند و به تعریف و تدوین تازه‌ای از هنر تئاتر و کار بازیگر پرداختند. از این پس، وظیفه‌ی بازیگر منحصر به تقلیدی صرف نبود: او باید نقشش را زندگی می‌کرد و با همه‌ی وجودش به درون و در جلد پرسوناژ فرو می‌رفت. بدین‌ترتیب واقع‌گراییِ "درونـــی" در سطحی فراتر از واقع‌گراییِ "بیرونی" قرار گرفت.

آندره آنتوان، بنیان‌گذار "تئاتر آزاد" (۱۸۹۶-۱۸۸۷) که ازجمله نوآوران تئاتر "طبیعت‌گرا"[۲۵] در فرانسه است، درمورد نسل جدید بازیگران واقع‌گرا می‌نویسد:

" آن‌ها این چیزها را می‌دانند:

- حرکت مهم‌ترین وسیله‌ی بیان یک بازیگر است.
- کل بدن آن‌ها باید بیانگر و در اختیار شخصیتی که بازی می‌کنند، قرار گیرد.
- در بعضی لحظات کنش نمایشی، نحوه‌ی حرکت دست‌ها، شانه‌ها و پاهای بازیگر، خیلی گـــویاتـــر و فصیح‌تر از یک خطابه‌ی بلیغ است.
- هنگام اجرا، هر بار که "خود بازیگر" از درون نقش دیده می‌شود، کنش دراماتیک قطع می‌شود.
- با تأکید اغراق‌آمیز و غیرضروری بازیگر -حتی بر یک کلمه- تأثیر واقعی مورد نظر نویسنده نابود می‌شود.
- و بالاخره این‌که بازیگران در برابر چشمان ما نقش‌های شخصیت‌هایی را بازی می‌کنند که می‌بایست جنبه‌های مادی و معنوی هر یک از آنها را با دقت و تمرکز، به‌نمایش درآورند" (Antoine,1903, 47).

اما مهم‌ترین توضیح و تفسیر نظری درباره‌ی بازیگر واقع‌گرا -بدون تردید- دست‌آورد کنستانتین استانیسلاوسکی است. او که همراه با دانچنکو، "تئاتر هنر مسکو" را پایه‌ریزی کرد و اولین کارگردان آثار نمایشی چخوف بود، پس‌از انقلابِ اکتبر ۱۹۱۷، تمام وقت و توان خود را صرف پژوهش پیرامون کار بازیگر واقع‌گرا و تدوین روش آموزش و تربیت بازیگر کرد.

"بهترین حالتی که می‌تواند برای یک بازیگر پیش بیاید، این است که به‌طور کامل -یکپارچه- در نقش خویش فرو رود. در چنین حالتی او، بی‌اختیار به زیستن در درون شخصیتی که بازی می‌کند می‌پردازد؛ حتی بدون آنکه بداند که چه احساسی دارد یا درباره‌ی عمل خود فکر کند، در اختیار و در هدایت مکاشفه و احساس در لحظه و عمل ناهشیار[۲۶] قرار می‌گیرد و همه‌چیز، کاملاً واقعی و منظم پیش خواهد رفت.

سالوینی[۲۷] می‌گفت: یک بازیگر توانا کسی است که بتواند خود را در اختیار احساس‌های گوناگون قرار دهد و شخصیت نقشی را که بازی می‌کند، "درک" کند و هیجان‌ها و احساس‌های او را زندگی کند. آن هم نه فقط یک یا دو بار، بلکه همیشه؛ هر بار که نمایش در حال اجراست؛ چه برای اولین اجـــرا و چه برای هزارمیـــن‌بار. البته، این موضـــوع چیـــزی اســـت که -متأسفانه- ذاتاً یا به‌خودی خود صورت نخواهد گرفت. [...] برای آنکه بازی شما واقعی جلوه کند، می‌بایست که دقیق، منطقی، یکپارچه و متناسب باشد؛ بنابراین، بازیگر وظیفه دارد که بیاندیشد، پیکار کند، احساس و ادراک کند و با اتحاد و اتفاق کامل با نقش عمل کند.

وقتی که شما به‌عنوان بازیگر، این نکات را به‌عنوان جریانی درونی بپذیرید و با زندگی روحی و جسمی نقش منطبق کنید،

Archive of SID
www.SID.ir

آن‌وقت می‌توانید به زندگی کردن در درون شخصیت و نقش بپردازید. این نکته‌ایست که بیش از هر چیزِ دیگری در کار بازیگر در خلقِ نقش، اهمیت دارد. وقتی که بازیگر نقشش را زندگی کند، نه‌تنها راه‌های الهام و ابراز ذوق و قریحه بر او گشوده می‌شود، بلکه قادر خواهد شد تا با تسلط کامل به اجرای اصلی‌ترین جنبه‌های حقیقتِ عینی و ذهنی نقش بپردازد" (Stanislavski,1958, 67).

حال می‌توانیم به خود اجازه دهیم و بپرسیم که -به‌واقع- منظور استانیسلاوسکی از عملِ "آگاه" و "ناهشیار" چه بوده است؟

بازیگر در روش استانیسلاوسکی باید فرض را بر این بگذارد که وقتی بر روی صحنه است، یک دیوار چهارم [نامرئی] بین او و تماشاگران قرار دارد (نک.Stanislavski,1934) در این مورد امّا، نظریه یا تئوریِ تنها کفایت نمی‌کند، لازم است به‌طور مشخص تکنیک خاصی را که چنین امری را میسر می‌سازد، بازشناخت. این تکنیک، روش استفاده از "حافظه‌ی احساسی"[۲۸] است. در این روش، بازیگر به استخراج تجربه‌ها و خاطره‌های شخصی و همه‌ی آن چیزهایی که در حافظه دارد، می‌پردازد تا به زندگی درونی نقش پی ببرد و آن را بازی کند:

"این وظیفه‌ی بازیگر است که به‌خاطر بسپارد، بفهمد و به‌طور معین و مشخص بداند که در -این لحظه‌ی خاص- چه کاری باید انجام دهد تا در نهایتِ تعادل، نقش را بر روی صحنه زندگی کند؛ باور کند که این چیزها بر سر خودش آمده، بر سر کسی که زنده است و نه برای نقش که هنوز چیزی جز یک تصویر بی‌جان، تخیلی و تجریدی نیست.

به‌عبارت دیگر، بازیگر باید همیشه در خاطر داشته باشد و فراموش نکند که برای زندگی کردن نقش بر روی صحنه، باید از جوهر وجود و زندگی خود، مایه بگذارد، نه از حالت‌ها و وضعیت‌های پیشنهادشده‌ی قراردادی" (Stanislavski,1973, 44).

مدت‌هاست که در تئاتر معاصر، "واقع‌گرایی درونی"، به‌طور کامل از "واقع‌گرایی بیرونی" که معمولاً در میزانسن نمود می‌یافت، جدا شده است. به‌عنوان مثال، در اجراهای ژان لویی بارو[۲۹] و یا ژان ویلار[۳۰]؛ این دو کارگردان و بازیگر برجسته‌ی فرانسوی، با آن‌که مخالف تمام‌عیار ناتورالیزم در میزانسن بودند، اما از روش‌ها و تکنیک‌های "حافظه‌ی احساسی" استفاده می‌کردند:

"بازیگر در درون خود و پیرامون خود به جست‌وجو می‌پردازد و گزینش می‌کند؛ پیرامون خود، زیرا طبیعتی را که در اطراف خود می‌بیند، توجهش را جلب می‌کند، او به تماشای زندگی پیرامون خود می‌پردازد و تیپ‌های مختلف انسانی را می‌بیند و نمونه‌های متمایز را به‌خاطر می‌سپارد و در درون خویش ثبت می‌کند. در درون خود، زیرا، اگر بازیگر زندگی و انسان‌هایی را که در اطراف اوست تماشا نکند و نبیند و اگر تا آن جایی که ممکن است به ارتباط، دریافت و انتقال احساس‌ها و حساسیت‌های خویش با جهان پیرامون نپردازد، بازیگر شایسته‌ای نخواهد شد.

خلاصه آن‌که یک بازیگر همان‌گونه که باید بتواند ویژگی‌های انسان‌هایی را که توجه او را به خود جلب کرده‌اند در "حافظه‌ی دیـــــداری"[۳۱] خویش ثبت کند، باید بتواند زخم‌ها، درد و رنج، تألم‌های روحی، و حساسیت‌های آن‌ها را نیز به "حافظه‌ی تأثری"[۳۲] خویش بسپارد. او نه‌تنها باید راه‌های استفاده از حافظه را فراگیرد، بلکه مهم‌تر از آن، باید در حفظ و نگاهداری آن بکوشد" (Villar,1963, p. 53).

بازیگر برشتی[۳۳]

دومین مرحله‌ی تحول در تئاتر و بازیگری، در قرن بیستم رخ داد. در این قرن، روش‌های جدید که درمجموع نافی شیوه‌ها و زیبایی‌شناسی تئاتر قرن نوزدهم بود، ابداع و عرضه گشت؛ این روش‌های نو که محصول فعالیت‌ها و پژوهش‌های کارگردانان بود، باعث تغییراتی انقلابی و گسترده در همه‌ی عرصه‌های تئاتر از جمله بازیگری گردید.

با آنکه سال‌های آغاز قرن بیستم، مصادف با دوره‌ی گسترش و تثبیت واقع‌گرایی به‌عنوان بهترین روش در تئاتر بود، اما توسعه‌ی پژوهش‌های عملی و نظری موجب بازگشت به تکنیک "قراردادها"[۳۴] گردید؛ قراردادهایی که با هدف دست‌یابی به تئاتری مردمی و معاصر مورد توجه قرار می‌گرفتند. آفرینندگان تئاتر قرن بیستم، با جدیت هرچه تمام‌تر خواهان تغییراتی بنیادی شدند:

- خواستار تخریب و محو چارچوب صحنه‌ی تئاتر ایتالیایی و خروج از آن شدند.
- به مخالفت با توهم[۳۵] و طرد یکپارچه‌ی آن پرداختند.
- خواهان آن شدند که بازیگر مستقیماً تماشاگر را مورد خطاب قرار دهد.

بدین‌ترتیب، دوره‌ی تأکید بر "دیوار چهارم" به پایان رسید. حال دیگر هیچ ضرورتی نداشت که تماشاگران به همذات‌پنداری[۳۶] با بازیگران، و بازیگران با شخصیتِ نمایشی بپردازند. از این پس، دوره‌ی مشهور بیگانه‌سازی[۳۷] یا فاصله‌گذاری[۳۸] برشتی آغاز گشت.

"برای ایجاد تأثیر فاصله‌گذاری، بازیگر باید به نمایش ژست‌های ویژه‌ی شخصیت[۳۹] بپردازد و بر جنبه‌ی نمایشی بودن آن تأکید کند. همچنین باید تصور ذهنی "دیوار چهارم" که دیوار فرضی جداکننده‌ی صحنه از تماشاگران و القاءکننده‌ی توهمِ واقعیت برای بازیگر و تماشاگر بود را کنار بگذارد. بنابراین به‌عنوان یک اصل، بازیگران این امکان را پیدا کردند تا دیوار توهم را فرو ریزند و مستقیم و رودررو تماشاگران را مورد خطاب قرار دهند. [...] تکنیک "فاصله‌گذاری" کاملاً دربرابر و مخالف با فنونی است که

Archive of SID
www.SID.ir

باعث عملِ همذات‌پنداری می‌گردند. بازیگر موظف است که از هر عمل یا حرکتی که منجر به همذات‌پنداری می‌گردد، جداً پرهیز کند. همچنین بازیگر باید آن‌گونه عمل کند که توجه و جاذبه‌ی خاصی را نسبت‌به توانایی فنی و هنرنمایی خود در میان تماشاگران ایجاد نکند. [...] او نباید مخفی کند که تمرین کرده است. همان‌گونه که یک آکروبات پنهان نمی‌کند که آموزش دیده و ممارست بسیار کرده است. او باید همیشه بر این نکته تأکید کند که آنچه نمایش می‌دهد، نشانگر و بیان‌کننده‌ی نقطه‌نظر، دیدگاه، و روایت او از یک فرایند است" (Brecht,1972, 334-5).

از این پس، مابین بازیگر و تماشاگر، واژه‌ی بازی[۴۰] به‌عنوان یک اصل نمایشی مورد پذیرش قرار می‌گیرد؛ دیگر بازیگر پنهان نمی‌کند که دارد بازی می‌کند و تماشاگر هم می‌داند که او دارد بازی می‌کند:

"تئاتر نوعی بازیست. می‌گویند که یک بازیگر بازی می‌کند. به‌محض این‌که بازیگر با نقش همذات‌پنداری کند، تئاتری بورژوا شکل می‌گیرد، تئاتری که به‌لحاظ زیبایی‌شناسی منحط و رو به‌زوال است. من گمان دارم که "بازی" از ویژگی‌های تئاتر است و اگر بازیگران با نقش‌هایشان همذات‌پنداری کنند، همان‌گونه که برشت گفته بود: آنها دست‌اندرکار تولید هنری هستند که تماشاگر را گول می‌زند. جوهر تئاتر، تقلید و بازی‌کردنِ شرایط و مراحل، احساس‌ها و لحظه‌های مهم زندگی است. به هنگام بازی، بازیگران باید آن‌گونه عمل کنند که کاملاً به تماشاگران بقبولانند که آنها در حال تماشای یک "نمایش" که یک "بازیِ" تمرین و آماده‌شده است، هستند و آنچه که می‌بینند، تقلید است نه واقعیت" (Maréchal,1974, 86).

اصطلاح فنی "فاصله‌گذاری" یا "بیگانه‌سازی"، چه در نظر برشت و کارگردانان قبل‌تر از او (مثلاً اروین پیسکاتور) و یا کارگردانانی که بعداً راه برشت را ادامه دادند، عملاً به‌منظور ایجاد تئاتری جدلی[۴۱] و حتی سیاسی به‌کار برده می‌شد. یکی از طلایه‌داران این نوع تئاتر، وسولُد میرهولد است؛ او کسی است که درحقیقت، آغازکننده‌ی جنبش زودگذر اکتبر تئاتری[۴۲] در روسیه‌ی سال‌های دهه‌ی ۲۰ بود: هدف او این بود که شالوده‌ها و ساختار تئاتر فرسوده‌ی ناتورالیست بورژوا را محو و نابود سازد و به‌جای آن، تئاتری کاملاً سیاسی و مردمی پایه‌ریزی کند. به همین منظور، میرهولد، آرزومند تغییر و تبدیل بازیگر به یک خطیب سیاسی بود:

" کار بازیگر- خطیب[۴۳] نه برای هنر است و نه حتی به کمک هنر؛ او موقعیت‌ها را بازی نمی‌کند، ولی می‌خواهد چیزی را برای تماشاگران برملا کند. مقصود او افشاگری و به‌طور مشخص، تبلیغ سیاسی[۴۴] است" (Meyerhold, 1963, 32).

بازیگر بندباز[۴۵]

در همان دوران، بازگشت به قرارداد و نیز بازگشت به شکل‌های احساسی کهن که به فراموشی سپرده شده بودند، مورد توجه قرار گرفت: شیوه‌های اجرایی بازیگرِ سکو[۴۶]، بازیگرِ معرکه‌گیر و شعبده‌باز، بازیگر کمدیا دلآرته و بازیگر تئاتر مشرق‌زمین، مورد توجه و موضوع پژوهش‌های اکثر کارگردانان تئاتر معاصر قرار گرفت. حرکت و مطالعه پیرامون آن، به امری جدی در جهان مدرن تبدیل گردید و از چنان اهمیتی برخوردار شد که میرهولد، تکنیک‌های جدیدی را در ارتباط با حرکت بازیگر ابداع کرد و آن را بیومکانیک[۴۷] نامید:

" کار هنری می‌بایست بر پایه‌ی یافته‌های علمی صورت گیرد و همه‌ی آفرینش‌های هنرمند باید آگاهانه باشد. هنر بازیگر برپایه‌ی شناخت و پرورش عناصر کاری او [بدن - بیان] شکل می‌گیرد و یک بازیگر باید از دانش و توانایی لازم برای انجام اعمال جسمانی بامعنی و کار با بدن خود، برخوردار باشد. [...] بازیگر باید در اثر تمرین‌های منظم، وسیله‌ی کار، یعنی بدنش را آن‌چنان آماده کند که بتواند در کوتاه‌ترین زمان ممکن، به اجرای دستور و یا پیشنهادهایی که از بیرون [از طرف کارگردان و یا خود بازیگر] داده می‌شود، بپردازد. هنگامی‌که بازی بازیگر، انجام دادن دستوری مشخص است، از او انتظار می‌رود که با صرف حداقل انرژی، با تمرکز و دقت تمام و در کوتاه‌ترین زمان ممکن، به‌اجرای آن بپردازد. تایلوریزم[۴۸] که با هدف تولید بیشتر در ازای انرژی کمتر در کار و کارخانه، رواج یافته، در مورد کار بازیگر نیز باید به کار گرفته شود. [...] خلاقیت بازیگر باید به‌سوی خلق شکل‌های بدنی و حرکتی در فضا سوق داده شود؛ به همین‌دلیل ضرورت دارد تا به مطالعه‌ی مکانیک بدن انسان، یعنی بازشناسی اعمال ذاتی و خودبه‌خودی و نیز توانایی و یا محدودیت‌های بدنی بازیگر بپردازیم" (Meyerhold, 1975,142).

در نهایت، ممکن شد تا بازیگر که موجودی انسانی و زنده است، نادیده گرفته شود و یک عروسک[۴۹] مطیع و هوشمند جای او را بگیرد و این همان ابرعروسکِ[۵۰] است که متفکر تئاتر انگلیس، ادوارد گوردون کرگ[۵۱] (۱۹۶۶-۱۸۷۲) آرزومند خلق آن بود؛ او که یکی از پیشروان تفکر در تئاتر مدرن و از طرفداران سرسخت تئاتر ناب[۵۲] بود، به تئاتری می‌اندیشید که از قید و بندهای ادبیات، موسیقی و نقاشی رها شده باشد. او می‌نویسد:

"روزی خواهد آمد که بازیگر در شکل کنونی آن محو خواهد شد و جای آن را یک پرسوناژ بی‌جان[۵۳] خواهد گرفت، پرسوناژی که من آن را موقتاً " ابرعروسک" می‌نامم. شاید در آینده، نامی مناسب‌تر و افتخارآمیزتر پیدا کند. [...] اصل و نسب عروسک، به مجسمه‌های الهه‌های باستان در معابد می‌رسد؛ به تصاویر

Archive of SID

www.SID.ir

استحاله و تجسدیافته‌ی خدایان" (Craig,1942, 66).

"عروسک چیزی فراتر از طبیعی دارد؛ او دارای یک شیوه است؛ یعنی اینکه عروسک دارای وحدت بیان[۵۴] و حرکت است؛ و به‌همین دلیل، تئاتر عروسکی، تئاتری حقیقی است" (Craig,1964, 82).

همان‌گونه که می‌بینیم، تعریف معین و مشخصی از کار و تکنیک‌های بازیگری وجود ندارد و ما عملاً با مجموعه‌ای از شیوه‌ها و آموزه‌ها روبرو هستیم که چه بسا برای دست‌یابی به تعریفی نسبتاً مشخص و جدید از کار بازیگر، باید آنها را در هم بیامیزیم و ترکیب کنیم. اگر در تئاتر امروز و خصوصاً در کار بازیگر، "ژست" چنان اهمیتی یافته که مورد تأیید همه‌ی نظریه‌پردازان و کارگردانان تئاتر قرار گرفته، اما این موضوع به‌هیچ‌وجه، به‌معنی قطع کامل ارتباط بازیگر با تکنیک‌های مرتبط با "زندگی درونی نقش"[۵۵]، در هنگام بازی بر صحنه نیست.

از سوی دیگر، دکور که زمانی شاهد حذف کامل آن در صحنه‌ها بودیم، مجدداً در پاره‌ای از اجراهای واقع‌گرا و یا واقع‌گرای جدید[۵۶] معاصر، کاربرد نوینی یافته است. در این خصوص، به‌عنوان نمونه، می‌توان به اجراهای کارگردانانی مانند پاتریس شرو[۵۷]، روژه پلانشون[۵۸] و یا آرین منوشکین[۵۹] در تئاتر خورشید[۶۰] در فرانسه مراجعه کرد.

البته می‌بایست در خصوص هرگونه جمع‌بندی قاطع و عجولانه نسبت‌به سبک‌ها و شیوه‌های بازیگری تردید داشت و به‌عنوان نمونه یادآوری نمود که رئالیزم، همیشه و در هر حال، مترادف تئاتر بورژوا نیست، مخصوصاً هنگامی که منظور از آن "واقع‌گرایی درونی بازیگر" نسبت‌به نقش باشد. این امر توسط ژان ویلار در اجراهایی که در تئاتر شایو[۶۱] و آوینیون داشت، به اثبات رسید؛ او برخلاف نظریه‌های پیشین کسانی مثل میرهولد عمل کرد و نشان داد که بازیگر-آکروبات می‌تواند در مسیری کاملاً زیباشناسانه و فارغ از هرگونه هدف تبلیغی و سیاسی به کار گرفته شود.

نتیجه

باتوجه به آنچه که در ارتباط با شیوه‌های اجرا، نظریه‌ها و دستورالعمل‌های کارگردانان و نظریه‌پردازان پیرامون کار بازیگران ارائه گردید، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در تئاتر معاصر تعریف معین ومشخصی از کار وتکنیک‌های بازیگری وجود ندارد. همان‌گونه که پیشتر متذکر شدیم، برای دست‌یابی به تعریفی نسبتاً مشخص و جدید از کار بازیگر، باید روش‌های گوناگونی را در هم بیامیزیم و ترکیب کنیم. تنوع روش‌های اجرا که محصول ذوق و سلیقه‌های کاری کارگردانان است، باعث گردیده تا تشخص کار و روش بازیگر را مرتبط با دستورالعمل‌های کارگردانان صاحب سبک و نام آوری بدانیم که خود بنیان‌گذار روش‌های متفاوت در اجرا بوده‌اند.

به عنوان مثال: بازیگری واقعگرا در کارگردانی‌های استانیسلاوسکی، استیلیزه و بیومکانیک در اجراهای میرهولد، و بیگانه‌سازی‌شده در اجراهای برشت، نمونه‌هایی از اجراهای تئاتری‌اند که هر یک نوع خاصی از بازیگری را عرضه کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها:

۱ Metteur-en-Scene.
۲ Vedette.
۳ Le theatre bourgeois.
۴ Andre Antoine.
۵ Le Theatre Libre.
۶ Avant-Garde.
۷ Firman Gemier.
۸ Lugne-Poe.
۹ Constantin Stanislavski.
۱۰ Nemirovitch Danchenko.
۱۱ Vesvolod Meyerhold.
۱۲ Methode.
۱۳ Les Visionnaire.
۱۴ Antonin Artaud.
۱۵ Bertolt Brecht.
۱۶ Boulevard.
۱۷ L'enfant- roi- acteur.
۱۸ Jerzy Grotowski.
۱۹ Scéne.
۲۰ Le Paradox sur le Comédien.
۲۱ Revivre.
۲۲ Réalisme.
۲۳ Les Meiningen.
۲۴ Andrè Antoine.
۲۵ Naturaliste.
۲۶ Subconsciént.
۲۷ Salvini.
۲۸ Mémoire affective.

Archive of SID
www.SID.ir

۲۹ J. L. Barrault.
۳۰ J. Vilar.
۳۱ Mémoire visuelle.
۳۲ Mémoire sympatique.
۳۳ L'Acteur Brechtien.
۳۴ Conventions.
۳۵ Illusion.
۳۶ S'identification.
۳۷ Verfremdung.
۳۸ Distanciation.
۳۹ Gestus Caractérisatique.
۴۰ Jeu.
۴۱ Théatre polemique.
۴۲ Octobre Théatral.
۴۳ Acteur-Tribun.
۴۴ Propaganda.
۴۵ L'Acteur Acrobat.
۴۶ L'acteur de tréteau.
۴۷ Biomécanique.
۴۸ Taylorisme.
۴۹ Marionnette.
۵۰ Sur-marionnette.
۵۱ Edward Gordon Craig.
۵۲ Théatre pure.
۵۳ Inanimé.
۵۴ L'unité d'expression.
۵۵ Vie intérieur.
۵۶ Néo-réaliste.
۵۷ P. Chereau.
۵۸ R. Planchon.
۵۹ A. Mnuchkine.
۶۰ Théatre du Soleil.
۶۱ Chaillot.

فهرست منابع :

Antoine, Andre(1903), *Causerie sur la Mise en Scène*, Revue de Paris.
Brecht, Bertolt (1972), *Ecrits sur le Theater,* Ed. de l'Arche, Paris.
Craig, Gordon (1942), *De L'Art du Théatre*, Ed. Gallimard, Paris, N. R. F.
Craig, Gordon (1964), *Le Théatre en Marche*, Gallimard, Paris, N. R. F.
Degain, Andre (1992), *Histoire du Theatre*, Centre National des Lettres, Paris.
Diderot, Denis (1830), *Paradox sur le Comédien*, Paris.
Grotowski, Jerzy (1971), *Vers un Théatre Pauvre*, Ed. L'age d'Homme, Lausanne.
Marechal, Marcel (1974), *La Mise en Théatre*, Union Générale d'Editions, coll. 11/18.
Meyerhold, Vesovold (1963), *Le Théatre Théatral*, Ed. Gallimard , Paris.
Meyerhold, Vesovold (1975), *Ecrits sur la theater*, Ed. L'age d'Homme, Lausanne.
Stanislavski, Constantin (1934), *Ma Vie dans l'art*, Ed. Abbert, Paris.
Stanislavski, Constantin (1958), *La formation de l'Acteur*, Ed. Perrin, Paris.
Stanislavski, Constantin (1973), *Mise-en-Scéne d'Othello*, Ed. Sevil, Paris.
Villar, Jean (1963), *De la Tradition Théatrale*, Ed. Gallimard , Coll. Ideés, Paris.

Archive of SID

www.SID.ir