... و انسان با «رنج» می‌آموزد...

اشیل

مهدی ارجمند

تزکیه در بازیگری

هر بازی برای آدمی نوعی پالایش است، روح انسان چونان آهن گداخته محتاج آن حرارت سوزاننده‌ای است که به آبدیدگی‌اش بینجامد تعبیر ارسطو از تراژدی را به خاطر آوریم که همانا تزکیه عواطف بود اینک این تعبیر را به تمام بازی‌های معرفت‌شناسانه اطلاق می‌کنیم. برای آفریدن راهی جز تحمل درد وجود ندارد و درد همانا تزکیه است. بودا می‌گوید **«آفرینش از درد جدا نیست»**. شرح زندگی آدمیان بر زمین چیزی جز شرح مصائب آنان نیست. برای بازگشتن به بهشت راه جُل جتا[1] تنها راه بلوغ و پالایش آدمی است. در تراژدی‌های یونانی این پالایش به عذابی دردناک مبدل می‌شود که گریبان انسان خاکی را گرفته است آدمی به مصاف خدایان می‌رود و شکست می‌خورد و این سایهٔ ناکامی تا ابد بر روح او مستولی می‌شود. امروز اما این تعبیر در تراژدی‌های بزرگ سویه‌ای دیگر یافته است. آدمی محکوم به شکست نیست بل آن را تجربه می‌کند تا پالایش‌یافته از آن گذر کند. اُتللوی شکسپیر را به‌یاد آوریم، سرنوشت تراژیک این سیاه مغربی نه از جانب خدایان بل از سوی جهل خویش رقم می‌خورد او در شب مرگ دزدمونا پس از دریافت حقیقت یکسره پالایش می‌یابد اکنون او نه در جهل و پشیمانی که با شناخت و معرفت به آغوش مرگ می‌رود همچنین است هملت:

کاش این تن سخت‌جان
می‌توانست همچو شبنم
بگدازد و آب شود...

گداختن روح هماره با معرفتی همراه بوده که بازیگر تراژیک با میل و خواستمندی آن را آرزو می‌کند گویی سویهٔ نگاه او جهانی در فراسوست. هملت با روح پدرش سخن می‌گوید اما دیگران هرگز این گفتگو را نمی‌شنوند او به معرفتی نایل می‌شود که «رنج»[2] را برایش ارمغان می‌آورد. هملت در تمامی نمایشنامه شرح این آلام را با روح خویش درمیان می‌گذارد:

آیا بزرگواری آدمی بیشتر در آن است
که زخم فلاخن و تیر بخت ستم‌پیشه را
تاب آورد
یا آن که در برابر دریایی فتنه و آشوب
سلاح برگیرد و با ایستادگی خویش
بدان همه پایان دهد...

اما این مبارزهٔ درونی هماره با گُدازشی توأم است که آدمی را به میان گردباد آلام و مصائب می‌افکند. اگر انسان تاب تحمل این ریزش و گدازش را داشته باشد چونان فولاد آبدیده می‌شود و این همان بلوغ[3] روحانی

ماریا فالکونتی در مصائب ژاندارک

است.

انسان‌ها می‌باید که تاب آورند
رخت بربستن‌شان به جهان دیگر را تا حتی چون
آمدنشان بدین جهان
بلوغ همه چیز است...

(ادگار در شاه‌لیر)

بازیگران تراژیک برای رسیدن به این بلوغ، مصائب روحی نقش را به‌جان می‌خرند. فالکونتی در ژاندارک، اسموکتونوفسکی[۴] در هملت و یوری یاروت[۵] در شاه‌لیر گویی در کالبد نقش ذوب شده‌اند «دریافتم که او همان کسی است که دنبالش بودم، یک دختر دهاتی با چهره‌ای صمیمی و در عین‌حال آکنده از رنج» (درایر در وصف فالکونتی) این رنج اما چونان رنج مسیح شفادهنده و معجزه‌آساست جسم متلاشی می‌شود تا روح آزاد گردد

مردن، خفتن، نه بیش
و پنداری که ما با خواب
به دردهای قلب و هزاران آسیب طبیعی
که نصیب تن آدمی است پایان می‌دهیم
چنین فرجامی
سخت خواستنی است...

(هملت)

تمامی انگیزهٔ پالایش در بازیگر پاسخ به پرسش قدیمی «جاودانگی روح» است چرا انسان رنج جسمانی را تحمل می‌کند آیا این‌همه گذراست و بازیگر تنها به این فراشُد روح در قلمرو جسم شهادت می‌دهد؟ بار دیگر عروج ساخته لاریسا شپیتکو و ساتنیکوف را به یاد آوریم ساتنیکوف رنج شکنجه آلمانی‌ها را به جان می‌خرد و در برابر وسوسهٔ لودادن دوستانش تنها یک جمله می‌گوید: «پستی و دنائت بَشری».

ساتنیکوف روحی است که چون روح پرنس میشکین در ابله داستایفسکی به میان چهارمیخ پلیدی گرفتار آمده اما همچنان پاک باقی مانده است این روح خود را قربانی می‌کند تا بشریت را نجات دهد

مجروح شده‌ایم
اما از پای درنیامده‌ایم
دل‌شکسته‌ایم
اما به خداوند دل سپرده‌ایم

(پولس رسول)

بازیگران درونی امّا، همواره خود را به این چهارمیخ «شوریدگی» می‌کشند تا برکشند و از کالبد نقش فرارونند. آنان خود را به میان مصیبت می‌افکنند تا اعتلاء یابند اما نه به قیمت فروپاشی قداست روح خویش، بازی آنان گرایشی به نهیلیسم یا مازوخیسم (خودآزاری) ندارد ــ از درد لذتی نمی‌برند اما آن را تحمل می‌کنند تا از آن گذر کنند. نهیلیسم اما «درد» را نه «عارضه» بل «ایده‌آل» می‌داند برای این‌گونه بازیگران «دژخومنش»[۶] پالایش مفهومی ندارد آنان پلیدی را انکار نمی‌کنند و همین کارشان را تلخ و زهرآلود می‌کند. بزرگترین مصیبت برای یک بازیگر ازدست‌دادن ایمان به ذات روحانی خویش است. هرگاه در این باور خللی وارد شود بازیگر ناخودآگاه راوی دروغین پلیدی خواهد گشت. اگر «ایده‌آل» به مفهوم «نیک» آن در ذهن بازیگر جای نداشته باشد محور بازی همیشه متزلزل و ناپایدار خواهد بود.

برای بازیگر پدرخوانده انگیزهٔ اعمال گذشتهٔ این کاراکتر چیست؟ آیا او از تبهکاری لذت می‌برد؟ یا تبهکاری وسیلهٔ ابراز حسّ پدرسالاری در اوست؟ برای ایفای این نقش آیا بازیگر باید صرفاً سویهٔ پلید آن را ایفا کند؟ و در این‌صورت آیا هرگز برای وی پالایشی وجود خواهد داشت؟

بازیگران دژخومنش امثال این نقش را بدون درنظرگرفتن سویهٔ نیک در کاراکتر ایفا می‌کنند. آنان گمان می‌برند که احساس «تنفر» تماشاگر را نسبت به نقش برانگیخته‌اند اما در واقع با ارائه تنها بخشی از سیمای نقش، مخاطبان خود را فریب داده‌اند.

ــ پدرخوانده نه در بارهٔ مافیا که در بارهٔ «ارادهٔ انسانی» است.[۷]

بی‌آن که قصد تبرئه‌کردن شخصیت‌های تبه‌کار درمیان باشد توجه را به این نکته جلب می‌کنیم که برای ترسیم کاراکتر کامل، بازیگر ناگزیر بایستی همهٔ جوانب روحی نقش را درک نموده هر جزء از «سیما»[8] را به‌قدر کفایت منعکس نماید.

اما آسان‌ترین راه برای بازیگران سطحی توسّل به «تیپ‌سازی» است. «تیپ» به‌معنای مجموعه‌ای از خصوصیات بارز و نمونهٔ نقش در نگاه اول شاید نمایی ساده از شخصیت آفریدهٔ نویسنده باشد اما هرگز راهگشای جهان درونی کاراکتر نیست. بازیگران سطحی با گرایش به علایم قراردادی و تیپیک، لذت مکاشفهٔ درونیات نقش را هم از خویش و هم از تماشاگر دریغ می‌کنند.

«اغلب بازیگرها به جای مُداقه، به نمایش حالتی برونی می‌پردازند و همین کارشان را کلیشه‌ای می‌کند.»

(ژان رنوار)

میل به تیپ‌سازی که اکثر بازیگران را وسوسه می‌کند از میل به نمایشگری آنان سرچشمه می‌گیرد. از آن جُمله است شخصیت مفیستو[9] در فاوست اثر گوته و روایت ایشتوان ژابو[10] از این اثر.

«مفیستو شخصیتی است که می‌خواهد کانون توجه باشد، آرزو می‌کند نورافکن فقط روی او بتابد»

(ژابو)

مفیستو روح خود را به شیطان می‌فروشد تا به «قدرت» و «نیروی ویرانگر» دست یابد. در فیلم ژابو او بازیگری است که تمایلات فاشیستی دارد در این‌جا ما با گونه‌ای از نمایشگری مواجه هستیم که از نوع نهیلیسم و افروپاشنده است. بازی کلاوس ماریا براندائر[11] تماماً بازی نیکلای چرکاسف در ایوان مخوف را به یاد می‌آورد با این تفاوت که استامپ‌های او در فیلم ژابو ماهیتی رسواگر و افشاکننده دارد، با انسانی روبرو هستیم که به سبب «خودشیفتگی» به صحنهٔ تئاتر متوسل می‌شود تا تحسین و تمجید تماشاگران او را از

لارنس اولیویر در هملت

ذات انسانی خویش دور سازد او نقش شیطان را بازی می‌کند که می‌تواند اشاره‌ای به ظهور نازیسم نیز باشد.

بهتر است مفیستو را فیلمی در شرح‌حال این‌گونه بازیگران بدانیم بازیگرانی که مفتون جذابیت‌های برونی، وسوسه‌گرانه و اغراق‌آمیز نمایشگری شده‌اند و به‌جای تجسّم حقیقت روحی نقش به فریب روح خود و تماشاگر می‌پردازند.

«عمل واقعی بازیگر، فریب تماشاچی نیست، بَل عملی است درونی که بیشتر متافیزیکی است تا تکنیکی»[12]

(یرژی گروتوفسکی)

«تکنیک‌گرایی» هرگاه خود را بنمایاند روح بازی را می‌خشکاند حتی در باله و رقص نیز که پلاستی‌سیته بر

هنر درونی بازیگر ارجح است اغلب عنصر واسطهٔ «موسیقی» چونان کاتالیزوری روحِ رقصنده یا بالرین را تسخیر کرده او را به کنش وا می‌دارد در این حالت رقصنده عاری از هرگونه حالت «نمایشگری» تنها راوی التهابات و تنش‌های روحانی خویش می‌گردد مشابه اعمال و مناسک آیینی ـ مذهبی، کاتاکالی، بالی یا مراسم زار در جنوب ایران که همگی تجلّی اندیشه‌هایی اسطوره‌ای و متافیزیکی‌اند تکنیک اجرا در این هنرها آنچنان با معرفت روحی اجراکنندگان درهم آمیخته است که نمی‌توان آن را بازشناخت «بازیگر آیینی» از نظر مرتبت اخلاقی در حد یک کاهن یا قدّیس به‌شمار می‌رود و اعمالش تماماً بازتاب کُنش‌هایی «فراسویی»اند هم از این‌رو صحنهٔ بازی برای ایشان مکانی مقدّس به‌شمار می‌آید.

سینما در مقایسه با تئاتر کمتر واجد این ویژگی «آیینی»[۱۳] است بازیگر سینما اغلب مجبور به ایجاد فضایی ذهنی (Subjective) برای رسیدن به پالایش است حال آنکه در تئاتر نوعی استحالهٔ جمعی بین بازیگر و تماشاگران به‌وجود می‌آید.

ــ هر نمایش آیینی دعوتی به یک انقلاب جمعی است ــ پس بازیگر تئاتر آیینی چونان قدیسان می‌باید به جاذبه‌ای متافیزیکی اشاره کند وظیفهٔ او نظیر یک کاهن، جادوی تماشاچی و یکپارچه‌ساختن این تودهٔ بی‌شکل به‌وسیلهٔ اندیشه‌ای ساحرانه است. هر اندازه او بیشتر جاذبه به‌خرج دهد موفق‌تر خواهد بود گویی تماشاگران خود به قصد مسحورشدن به آیین او می‌گروند و این هم آوازی بین بازیگر و بیننده در حین اجرا به یک «عرفان جمعی» می‌انجامد تجربه‌ای که برای بازیگر فیلم بسیار غریب و ناآشناست.

مفهوم پالایش برای بازیگر سینما نه رسیدن به معرفتی جمعی و گروهی که نوعی «اشراق» و کشف و شهود درونی است می‌توانیم این تواضع و «نوستالژی» را در بازی اغلب بازیگران درونی مشاهده کنیم. نبودِ بیننده و غوغای تأیید یا تکذیب آنان به بازیگر سینما این اجازه را می‌دهد که از «هویت» (Identity) قابل اطمینان‌تر و باثبات‌تر برخوردار باشد تنها مخاطب او در بازی «خودی خیالی» است که در فضای خالی ذهنش می‌آفریند اگر هم لذتی از این آفرینش می‌برد لذتی است «شخصی» و «منحصربه‌فرد»، او ملزم به رعایت هیچ «اسلوب» یا قانون دوجانبه‌ای نیست حتی نیازی به سحر و جادو نیز ندارد بازی او تنها «بودنی» ساده است و نه بیشتر.

معجزهٔ بازیگر، نمایش آن جهان ساده و بدیهی است که در درون آدمی جریان دارد از این‌رو تنها ویژگی شاخص او «حضور»[۱۴] اوست اما این حضور ساده اگر با صداقتی درونی توأم نباشد فاقد ارزش ماهوی است در حقیقت بازیگر سینما به‌جای داشتن تکنیکی محتاج به بینش روحی است او همواره نیازمند صداقتی در اعمال زندگی شخص خویش است. تا بر نقش تأثیر گذارد و آن را «زنده» سازد. برخلاف تئاتر که جادوی بازیگر توأم با اصول و قوانینی خاص است بازیگر سینما «آیینی شخصی» را راهنمای آفرینش نقش قرار می‌دهد. مفهوم آیین برای او تنها انطباق روحی با جهان نیالودهٔ درون است او در این‌جا مجاز است آیین و سلوک روحی خویش را بیافریند گوئی سینما به آسانی ذهنیات و اندیشه‌های مکنون او را آشکار می‌سازد بی‌آنکه تشریفات و آداب (Ceremony) خاصی را بدو تحمیل کند.

فی‌المثل فلسفهٔ ماسک یا صورتک (Persona) آنگونه که برای بازیگر تئاتر مطرح است در بازی سینما جایی ندارد حتی‌المقدور از گریم احتراز می‌شود هرآنچه که چهرهٔ بازیگر را بپوشاند نشانی از فریب و نمایشگری است ــ ایوان مخوف را به یاد بیاوریم و آن گریماس[۱۵] چهرهٔ چرکاسف را. آیزنشتاین چهرهٔ پلیدی را با ماسک برجسته می‌کند این عمل او (گریماس چهرهٔ بازیگر) که ریشه در تئاتر آیینی دارد اصولاً اجازهٔ تجلیات روحی

بازیگر را می‌گیرد ــ اگرچه هنوز بسیارند بازیگرانی که در سینما گریم می‌شوند و به هیئت کاراکتر فرضی درمی‌آیند اما بهترین شکل برای انطباق بین بازیگر و نقش شباهت‌های چهرهٔ بکر و دست‌نخوردهٔ او با کاراکتر است. حتی استادترین گریمورهای جهان نیز نمی‌توانند جاذبه روح پوست زندهٔ انسانی را بیافرینند. به گریم بوخنر (Bochner) بر چهرهٔ براندو در پدرخوانده دقت کنیم، این گریم که یکی از شاهکارهای مینیاتوریسم بر چهره به‌شمار می‌آید در نهایت حکم تُرمزی را برای بازیگر دارد. چهرهٔ براندو در لحظات واکنش‌های پوشیده و ظریف پوست صورتش این تعارض را نشان می‌دهد.[۱۶]

و اکنون به فالکونتی در ژاندارک بازمی‌گردیم. چهرهٔ ساده و دست‌نخوردهٔ او چونان معبدی برای تجلی ذات کاراکتر به‌شمار می‌رود درایر هیچ رنگی به صورت او نمی‌زند هرچه هست قابلیت چهره و پوست زندهٔ اوست، استفاده‌نکردن از گریم این فرصت را به پوست زنده‌اش می‌دهد تا آزادانه به حرکت درآمده و آینهٔ روح او گردد. سینما تنش پنهان این پوست را ثبت می‌کند، ناب‌ترین بازی‌های سینمایی ثمرهٔ «رهایی» پوست بازیگر از قیود منجمدکنندهٔ ماسک‌سازی هستند. هر ماسک نوعی قالب یا کلیشهٔ تیپ‌سازی است چه برای صورت استفاده شود و چه برای اندام، در هرحال مانعی است برای پالایش روحی بازیگر.

این اندیشه زمانی که بازیگر نقش شخصیت‌های تاریخی را بازی می‌کند بیشتر مطرح می‌شود، در این‌جا مسئلهٔ گریم و شبیه‌سازی چهرهٔ او با نقش به‌نظر اجتناب‌ناپذیر می‌آید. اما این آوانس حتی شامل شخصیت‌های معروف دراماتیک نیز نمی‌شود فی‌المثل به سه روایت هملت در سه سیمای سارابرنارد، لارنس اولیویر و آلبرت فینی توجه کنیم، در مورد اول ظرافت و شکنندگی روح هملت را در سیمای یک بازیگر زن رؤیت می‌کنیم که هیچ‌گونه گریم مردانه‌ای بر چهرهٔ خویش به‌کار نبرده بَل تنها با پوشیدن لباس یک پرنس حساسیت روحی او را تجسم بخشیده است. لارنس اولیویر اما روایتی ملی‌گرایانه از هملت را به تماشا می‌گذارد، رنگ موی او تماماً بور و آرایشش انگلیسی‌تبار است. توجه و دقت او به ظرافت‌های اعمال اشرافی، آن‌گونه که شایسته یک شاهزاده است به ما خاطرنشان می‌کند که شاهد یک بازی از بازیگری شکسپیری هستیم او نیز چونان سارابرنارد ظرافت و حساسیت روحی هملت را برجسته نموده است اما در غلافی از یک اشرافیت (آریستوکراسی) انگلیسی، و سرانجام به سیمای آلبرت فینی در هیئت هملت بنگریم، جوانی آشوبگر، با اراده‌ای توانمند، نوعی هملت مدرن که آمیخته‌ای از معرفت روحی و عصیان اخلاقی انسان معاصر است. او برخلاف چهرهٔ کودکانه سارابرنارد، سیمایی مصمم و سلحشورانه دارد و برعکس هملت اولیویر، با ریش ظاهر می‌گردد. در هر سه مورد چهرهٔ بازیگران بر نقش اولویت دارد در واقع هرکدام از این چهره‌ها بخشی از چهرهٔ پنهان هملت را ترسیم می‌کنند. بدون این بازیگران و دیگرانی نظیر ژان لوئی بارو، جان گیلگاد، اسموکتونوفسکی، ریچارد برتون و اسکارورنر تصور هملت غیرممکن به‌نظر می‌رسد در نهایت این چهرهٔ اصیل و بکر آنان است که روح هملت را منعکس می‌کند و این چهره هر بار به نوعی منحصربه‌فرد و یکه است.

* *

پس بازیگر برای رسیدن به پالایش می‌بایست به یک «اطوارزدایی» (Non - Figurizing) نایل گردد، آنچه او را برجسته می‌کند میزان اعتمادی است که به کردار درونی خویش خواهد داشت هرقدر این اعتماد بیشتر باشد مرز بازی و زندگی کمرنگ‌تر می‌شود تا آن‌جا که بازی «به زندگی» مبدل می‌شود. اما این نوع زندگی مطلقاً با مفهومی که از ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) در فیلم مُستند وجود دارد مغایر است. در ناتورالیسم عنصر

تخیل، فانتزی و فضای ذهنی وجود ندارد به بیانی دیگر تنها گزارشی از آنچه در زندگی واقعی روی می‌دهد به تماشاگر عرضه می‌شود بدون موضع‌گیری در قبال بازآفرینی (Recreation) آن واقعیت. از این‌رو فیلم مستند هرگز دارای ارزشی از لحاظ بازی نمی‌باشد چون بازیگران آن به بازآفرینی دست نمی‌زنند و هرگز لذتی از مکاشفهٔ درونیات خویش نمی‌برند آنچه هنر یک بازیگر را از یک فرد عادی جدا می‌کند سیر و سلوکی است که او را از نمایشگری جدا کرده تا مرز بازآفرینی زندگی ساده می‌کشاند او در نهایت به همان فرد عادی مبدل می‌شود اما به قیمت «رهایی» از قیود نمایشگری. به همین سبب بازی او واجد جادویی است که یک فرد عادی کوچه و بازار فاقد آن است او این توان را دارد که هر بار رنج روحی تازه‌ای را متحمل شود تا هیئت جدیدی را تجسم بخشد اما آدم‌های عادی تنها می‌توانند خود باشند بی‌آنکه در این راه نیز رنجی به‌خرج دهند. پس پالایش منحصر به هنر بازیگری و در سطحی بالاتر از آن هنرمندِ به مفهوم کلّی است هنرمندی که وظیفه‌اش **بازآفرینی** جهان جدیدی درون جهان روزمره و ناتورالیستی پیرامون خویش است.

تا وقتی بهار بازگردد
من این‌جا در بیابان
کار می‌کنم و کار می‌کنم
روزه می‌گیرم و روزه می‌گیرم
رنج می‌کشم، رنج می‌کشم...
(یک بلاگوبرازیه[17] روسی)

پی‌نوشت‌ها :

1. golgota
2. pathos
3. Maturity
4. Smoktonovsky
5. Yuri Yarvet
6. player
7. Brando / Gary crey / p.250 بازگفت از براندودر
8. Mien
9. Mephisto
10. Istvan Zdabo
11. Klaus Maria Brandaer
۱۲. گروتوفسکی در کتاب «به‌سوی تئاتر مستی‌آلایش ـ Towards a poor Theatre» به تفسیر دربارهٔ عرفان دروسی باربگر سخن گفته است.
13. Ritual
14. Presence
15. Grimace
۱۶. در این جا قصد انتقاد از گریم بوخنر نیست بلکه طرح مسألهٔ گریم و تضاد آن با ذات بازی در سینماست.
۱۷. بلاگوبرازیه تعبیر داستایوفسکی از رنج‌های مقدس آدمی است که به انسان زیبایی روحانی اعطاء می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی