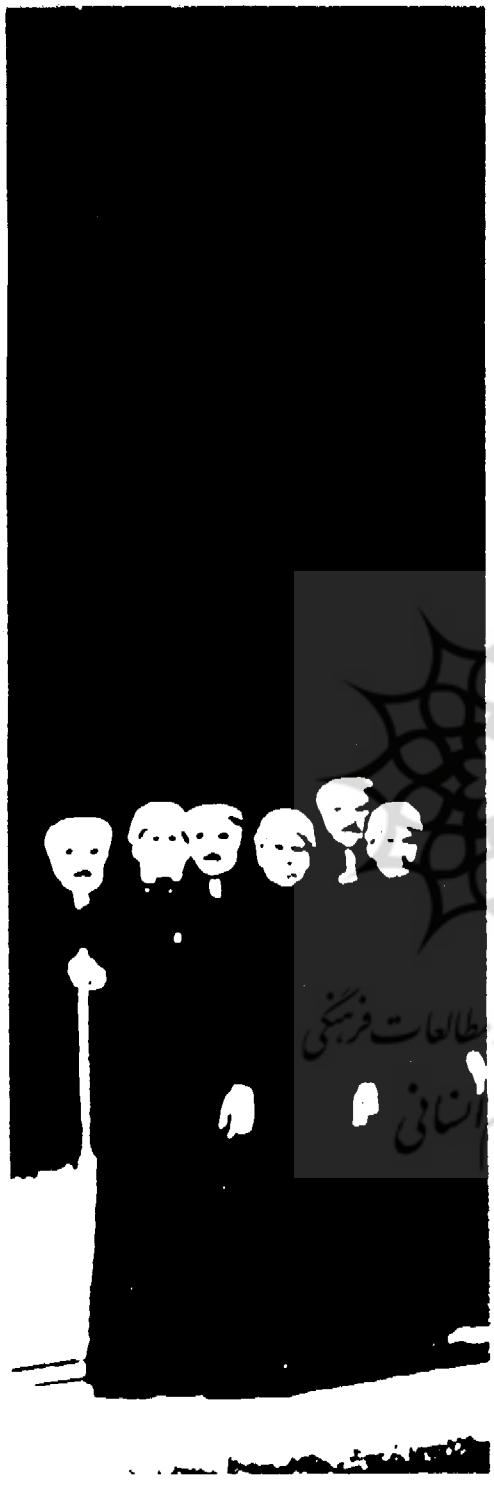
بداهه‌سازی در تئاتر

دکتر محمدرضا خاکی



بداهه‌سازی

فن یا تکنیک بازی دراماتیک که بوسیله آن بازیگر چیزی پیش‌بینی نشده، و زمینه‌چینی نشده را در حین عمل به ناگهان و در لحظه می‌آفریند.

بداهه‌سازی دارای درجات و سطوح مختلفی است:

۱ ـ خلق و گسترش یک متن texte که بر اساس یک طرح دقیق و از پیش شناخته شده صورت می‌گیرد مانند «کمدیا دل‌آرته» که در آن عموماً بداهه‌سازی بر اساس یک قصه و یا قصه‌های از پیش شناخته شده صورت می‌گیرد.

۲ ـ بداهه‌سازی بر اساس یک تم (موضوع) و یا حتی یک کلمه پیشنهاد شده که مبنای بازی دراماتیک قرار می‌گیرد (کارهای اگوستو بوال کارگردان مشهور برزیلی از آن جمله‌اند)

۳ ـ بداهه‌سازی به منظور خلق حرکات، ژست‌ها و کلمات، که بدون هیچگونه طرح و مدل قبلی صورت می‌گیرد و در واقع برضد و در برابر تمام قراردادها و معیارهای شناخته شده پیشین عمل می‌کند (مانند کارهای تجربی و آزمایشگاهی گروه گروتوفسکی و همچنین گروه لیوینگ تئاتر Living Théatre)

۴ ـ و بالاخره، بداهه‌سازی به منظور کشف و ساخت زبانی جدید در تئاتر. زبانی که بیش از هر چیز تأکید بر بازیگر و بدن او به عنوان اصلی‌ترین عامل کار در تئاتر دارد، که آنتونن آرتو از آن به عنوان زبان بدن Langage physique یا Langage du carps یاد می‌کند.

تمام فلسفه‌ها وفکرهای جدیدی که ـ امروزه ـ به بحث دربارهٔ خلاقیت La créativité در تئاتر می‌پردازند ـ عموماً ـ و هر یک با ارایه دلایل خاص خود ـ (دلایلی که گاه در تضاد با یکدیگر نیز قرار می‌گیرند) به برجسته‌کردن و توضیح ارزش و اهمیت فوق‌العاده بداهه‌سازی در تئاتر می‌پردازند. شهرت یافتنُ اهمیت بداهه‌سازی به عنوان یک تکنیک عملیِ بنیادی در تئاتر مدرن، بدون شک ربط مستقیمی با موضوع رَد و کنار گذاشتن متن به دلیل پاسیو (خنثی) کردن خلاقیت هنرپیشه است.

امروزه باور بر این است که هرچه بیشتر، تخیل و بدن بازیگر را از قید و بندهای یک تقلید صرف و نیز از چارچوب تئاتر قراردادی رها سازند.

اهمیت و تأثیر تمرینات و تحقیقات گروتوفسکی، کار بداهه روی پرسوناژ در «تئاتر خورشید» زیر نظر خانم آرین منوشکین، و همچنین سایر تجربه‌های آزاد از هرگونه قید و بند و قراردادهای از پیش تعین شده؛ تجربه‌های ارزشمندی که از آن تحت عنوان «تجربه‌های وحشی» Sauvage (در تقابل با کارهای آکادمیک که خصلتی عموماً قراردادی و آموزشی دارند) نام می‌برند.

تمام این کوشش‌ها، امروزه این باور را به اثبات رسانیده‌اند که بداهه‌سازی improvisation فرمول بی‌برو برگرد خلاقیت روح و جسم بازیگر در تئاتر است.

بداهه‌سازی عبارتست از طرح و خلق لحظه‌ای و بی‌مقدمه و بدون اندیشهٔ قبلی در تولید یک اثر هنری. در تئاتر، بداهه‌سازی می‌تواند شکل یک قصهٔ تخیلی Falble را به خود بگیرد، که به‌تدریج توسط (بازیگران) یا پرسوناژهایی که در حال بداهه‌سازی‌اند، در یک فضای تعیین شده و یا نامعین، رفته‌رفته شکل می‌گیرد و ساخته می‌شود.

ایدئولوژی بداهه‌سازی:

مدل تاریخی بداهه‌سازی نمایش کمدیا دل‌آرته ایتالیایی است. ـ در دورهٔ رنسانس بازیگران ایتالیایی به متحول کردن «بازی‌های ماسکی، یا بازی‌های همراه با ماسک «Le jeu masqué» در حول و حوش یک قصهٔ ساده پرداختند؛ (به عبارت دیگر به بداهه‌سازی در این بازی‌های ماسک پرداختند). اما متخصصین و محققین یادآوری می‌کنند که سهم بداهه‌سازی ناب در نمایش کمدیا دل‌آرته بسیار محدود بوده است.

در زمان ما میل و اقبال نسبت به عمل بداهه‌سازی در تئاتر، از حدود سال‌های دههٔ ۶۰ میلادی به بعد، عمومیت وگسترش قابل توجهی یافت.

از این پس، بداهه‌سازی با ایدئولوژی اسپونتانه‌ایست‌ها Spontanéistes همسو می‌شود: (در توضیح ایدئولوژی اسپونتانه‌ایست اشاره کنیم که، عبارتست از باور و رفتار گروهی از چپ‌های خیلی افراطی که در جست و جوی راههایی انقلابی و مستقیم برای ارتباط با مردم بودند، بی‌آنکه با احزاب و سندیکاها، همسو شوند. آنها فقط در جست و جوی حادثه‌ها و یا در فکر حادثه‌آفرینی بودند تا با بهره‌برداری از آن مردم را تهییج کرده به حرکت

وادارند.)

بازیگر بداهه‌ساز از این پس، بر این باور است که در لحظه و بر اساس «هیچ» دست به آفرینش زند. بازیگر گریزان از چارچوب بستهٔ متن و قراردادهای تقریباً ثابت تکنیک، به سوی چیزی خارج از معیارها و موضوعات تکراری و کهنهٔ گذشته، می‌شتابد.

از این پس، بازیگر به اعلام قدرت فوق‌العادهٔ خلاقیت خود، در ساختن و بازی کردن در لحظه پرداخت. او دیگر قادر شد که بر اساس دریافت‌های حسی و آنی خود، دریافت‌هایی که هر لحظه همراه با تازگی و نوآوری است، آزادانه به بداهه‌سازی و خلق هنری بپردازد.

دیگر بداهه‌سازی (در مقابله با متن) به روشی تثبیت شده مبدل گشت؛ بداهه‌سازی، تئاتر مدرن را از قید و بند مدل‌های اجرایی کهنه، و به ویژه از اسارت متن و «ادبی گرایی» رهانید.

تکنیک‌ها:

اشاره کنیم که می‌بایست بین بداهه‌سازی ناب و خالص، و بداهه‌سازی در چارچوب یک قصهٔ از پیش تعیین شده فرق گذاشت.

در شکل اول ـ شکل خالص، این یک اصل است که هنرپیشه بر اساس «هیچ» شروع به کار کند و بیافریند.

در شکل دوم ـ هنرپیشه بر اساس سنت و برپایهٔ یک موقعیت مشخص که کمابیش هم حالتی غلوآمیز دارد و یا بر اساس یک تم و یا موضوع از قبل تعیین شده کار می‌کند.

متذکر شویم که، بدون یک خودسازی و آمادگی لازم برای کار بداهه‌سازی توسط بازیگر، امکان بسیار دارد که بازیگر بداهه‌ساز یا بداهه‌کار، چیزی خارج از هرگونه تأثیر اجتماعی ـ فرهنگی و یا روانشناسانه بسازد، و بدین ترتیب حتی از شناخت قدرت خارق‌العادهٔ ناخودآگاه خود نیز بازبماند.

چه بسیار پیش می‌آید، در حالی که بازیگر مدعی این است که در حال گریز از کلیشه‌هاست اما، در واقع به علت کمبود تجربه در کار بداهه‌سازی، چیزی جز یک دسته کلیات نامشخص و فاقد هویت و ارزش به دست ندهد.

مدد گرفتن از زبان بدن Langage du crops برای خلق معنا، می‌تواند بر روی ایده‌هایی که مبنای کارند مؤثر واقع شده و بازیگر را به ساختار و زبانی جهانی رهنمون شود: ولیکن باید متذکر شد که این ساختار و زبان همچنان دارای محدودیت‌هایی است، و به ویژه وقتی که یک یا مجموعه‌ای از طرح‌ها و یا قصه‌های ثابت وجود دارد، این محدودیت‌ها برای بازیگر، بیش از پیش دست و پاگیر می‌شوند.

اما باید یادآور شد، وقتی که، یک طرح اولیه برای بداهه‌سازی وجود دارد، بازیگر بداهه‌کار کوشش بر آن دارد تا ـ حتی‌المقدور ـ در شکلی سنجیده، پیوسته در جهت گسترش و توسعهٔ همان طرح اولیه کار کند و به اصطلاح سرنخ را از دست ندهد. بدین ترتیب عمل کرد و کارتئاتری شکلی خلاق اما کنترل شده می‌یابد، زیرا دیگر بداهه‌کاری بازیگر در ارتباط با متنی ثابت و معیّن بدانگونه که در کار تئاتر قراردادی و رایج و یا به عبارتی سنتی عمل می‌کنند، نبوده، بلکه بازیگر با یک استخوان‌بندی رفتاری و نمایشی سر و کار خواهد داشت که در آن زمینهٔ تخیل و خیال‌پردازی شکلی نسبتاً نامحدود خواهد داشت.

از سوی دیگر بازیگر بداهه‌کار به جای عمل کردن بر اساس یک قصه و نقل آن، می‌تواند کار خود را بر اساس و به کمک مجموعه گوناگونی از محرکه‌های کاری انجام دهد که از آن جمله‌اند:

بداهه‌کاری بر مبنای یک فضا

بداهه‌کاری بر مبنای یک یا چند شیئی

بداهه‌کاری بر اساس صدا و یا یک ژست (حرکت)

بداهه‌کاری به کمک یک ماسک.

کار فی‌البداهه بر اساس هر یک از این مبانی، به عنوان عامل تحرک بازیگر در بداهه‌سازی، از کارایی بیشتری برخوردار بوده و آزادی عمل بیشتری را میسر می‌سازد؛ زیرا، اگر بداهه‌سازی بر چنین مبانی‌ای صورت پذیرد و منجر به یک شکل روایی narration شود، از آنجا که زادهٔ کار بازیگر است و در عمل صورت گرفته و از قبل مطرح نبوده، تازگی و گیرایی بیشتری خواهد داشت.

مصرف‌ها و یا کاربردهای بدیهه‌سازی:

بنابه چارچوب‌هایی که در آنها بداهه‌سازی صورت می‌گیرد، عمل بداهه‌کاری دارای هدف‌های گوناگون می‌شود.

مثلاً، هنگام تمرین بر اساس یک متن:

متن نمایش مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد تا موقعیتی که برآمده از آن متن است بازشناسی و بازسازی شود. ثابت بودن زبان در متن texte یکی از عواملی خواهد بود که در واقع به بازیگر تحمیل می‌شود.

پاره‌ای از تمرینات پیشنهادی توسط استانیسلاوسکی، که در واقع به منظور «خلق دوباره réinvention یک متن به مدد بداهه‌سازی بوسیلهٔ بازیگران صورت می‌گیرد، مدت‌ها مورد اقبال بسیار قرار گرفت، ولی باید یادآوری کرد که این نوع بداهه‌سازی همچنان در چارچوب معین متن نمایشی صورت می‌گرفت و بیشتر ارزشی درامشناسانه ـ تحقیقی داشت و اغلب از حالتی روایی فراتر نمی‌رفت. در حالی که بداهه‌سازی مدرن به ویژه در ساخت و پرداخت لحظات سکوت، و در نزدیکتر کردن حس پرسوناژها از زوایای مختلف و ایجاد تغییر در آنها، و نیز در طرح و تغییر فضا و میزانسن‌ها و کشف فضاهای تازه در اجرا، نقشی اساسی دارد، و همهٔ این امور در حالی صورت می‌گیرد که بازیگر هیچگونه اطلاعی درباره متنی که باید اجرا شود ندارد.

بعضی از کارگردانان از جمله آرین منوشکین به مقدار قابل توجهی به بداهه‌سازی بر اساس یک متن می‌پردازند. او قبل از اینکه تقسیم نقش‌ها را انجام داده باشد، با پرداختن به بداهه‌سازی ـ توسط بازیگران ـ در شکلی تدریجی و تجربی به کشف و طرح‌افکنی کار اجرایی خود و گروه می‌پردازد.

در اجراهای خلاقانهٔ گروهی، تمرین‌هایی که در قالب بداهه‌سازی صورت می‌گیرند، نقش غیرقابل تردیدی در رشد حسی و خلاقیت بازیگران دارد.

تمرین و بداهه‌سازی تجربی در گروه، به مدد پیشنهادات اصلاحی که طی این تمرینات بوسیلهٔ کارگردان و تماشاگران اندک حاضر صورت می‌گیرد نقش مهمی در تقسیم نهایی نقش‌ها خواهد داشت.

گاه پاره‌ای از اشیاء و به اصطلاح مواد خام، که در طول تمرینات بداهه‌سازی مورد مصرف قرار گرفته‌اند، رفته‌رفته شکلی تئاتری یافته و دارای کاربردی صحنه‌ای می‌شوند.

در کار آموزش بازیگر، یک تمرین مرتب توأم با بداهه‌سازی، نقشی اجتناب‌ناپذیر و قطعی در نرمی و ظرافت کار او در بازی خواهد داشت. بداهه‌سازی در دقت بازیگر در شنیدن، شنیدنی عمیق‌تر و دقیق‌تر، بدانگونه که پیتر بروک مطرح می‌کند تأثیری اساسی دارد.

اما لازم است یادآوری کنیم که هدف اصلی این نخواهد بود که بازیگر به یک بداهه کار ماهر مبدل شود، بلکه، منظور آن است که او از چنان آمادگی برخوردار شود که بتواند نقش خود را به شکلی کامل در یک اجرا عهده‌دار گردد. بداهه‌کاری، بازیگر را یاری می‌کند که حضوری واقعی در کار داشته باشد.

از سوی دیگر بداهه‌سازی به منزلهٔ وسیلهٔ نجاتی است که هنرپیشه را از افتادن در دام یکنواختی در اجراهایی که هر شب تکرار می‌شود، رهایی می‌بخشد؛ بازیگر بداهه‌کار هر شب با تازگی به اجرا می‌پردازد.

اما حالا به این سؤال می‌رسیم که سهم بداهه‌سازی در نمایش‌های سنتی ایران چیست؟

بداهه‌سازی و نمایش‌های ایرانی

همه می‌دانیم که سه فرم شناخته شده و تثبیت شده نمایش ایرانی ـ نمایش شبیه‌خوانی (تعزیه)، نمایش تخت حوضی یا روحوضی و نمایش عروسکی خیمه شب بازی است.

از این سه نوع نمایش، تنها نمایش شبیه‌خوانی است که ساختاری سامان یافته‌تر دارد، از سوی دیگر نمایش‌های شبیه‌خوانی تنها شکل نمایش سنتی ایران است که دارای متن و به اصطلاح مکتوب است.

دو شکل دیگر یعنی نمایش تخت حوضی و نمایش عروسکی خیمه‌شب‌بازی از این خصلت مکتوب بی‌بهره‌اند. شاید همین امر منجر به این فکر شده که این نمایش‌ها عموماً مبتنی بر بداهه‌سازی‌اند. (که البته چنین نیست و در این‌باره بحث خواهیم کرد).

لازم است یادآوری کنیم که اگر ما به تاریخ و چگونگی رشد و تحول هر سه این نمایش‌ها توجه کنیم. بلافاصله متوجه می‌شویم که هر سه این نمایش‌ها با مختصر تفاوت‌هایی، ریشه گرفته از سنت نقل و نقالی هستند.

نمایش شبیه‌خوانی مشخصاً ریشه در نقل کتاب «روضة‌الشهدا» و روضه‌خوانی دارد که می‌شود از آن به عنوان نقل حماسی مذهبی یاد کرد.

نمایش تخت‌حوضی و عروسکی نیز با تأکید بر پرسوناژ مرکزی آن که، مبارک و یا حاج‌فیروز سیاه چهره است نیز در مجموع حاصل رشد و تحول تدریجی گروهی از پرسوناژهای رسم‌ها و آیین‌های باستان همچون مراسم شاه‌کشی، میرنوروزی، کوسه بر نشین، دی به مهر و از این قبیل است.

ریشه‌یابی چگونگی پیدایش و شکل‌گیری شخصیت سیاه در نمایش‌های سنتی شاد عامیانه، ما را به گذشته‌ای بسیار دور رهنمون می‌شود، به نظر می‌رسد که خانوادهٔ قدیمی و ریشه‌ای این پرسوناژ را باید در دوره‌های باستانی و در میان گروه چند هزار نفری کولیانی جست و جو کرد که در زمان بهرام گور و نیز در دورهٔ خسرو پرویز به منظور شادی مردمان و برپایی جشن از هند به ایران آمدند. که از آن پس در ایران ماندند و سپس بخش قابل توجهی از اروپای مرکزی را طی کردند. در پاره‌ای از مینیاتورهای مربوط به دست‌نوشته‌های بایسنقر (در دورهٔ تیموریان) چهرهٔ خدمتکار سیاه نقش شده است او یکی از موالی است. حضور سیاه در مینیاتورهای دورهٔ صفویه نیز قابل رویت است. از سوی دیگر در زمان صفویه نیز پرتقالی‌ها پس از شکست در جنوب خدمتکاران سیاهی را که از آفریقا با خود آورده بودند رها کردند و رفتند.

سیاه دیگری نیز توسط حجاج به منظور خدمت در خانه‌ها نیز به ایران آورده شد، به نظر می‌رسد که سیاه تخت‌حوضی ترکیبی از این سه گروه باشد.

از سوی دیگر پرسوناژی در دربارها وجود داشت که به او ندیم می‌گفته‌اند در «سیاست‌نامه» و «قابوس‌نامه» به این شخصیت که مونس سلطان بوده و مایهٔ سرگرمی ومزاح او بوده اشارت شده، مشهورترین این ندیمان «ایاز» ندیم سلطان محمود است که عبید زاکانی به او اشارات بسیار دارد.

در زمان تیموریان پرسوناژی وجود دارد که به او «مسخره» می‌گفته‌اند، او پرسوناژ اصلی نمایش سادهٔ مسخره‌بازی است. مسخره رفتاری دوگانه دارد هم خودش حماقت است و هم با طنز و مسخره‌گی‌اش حماقت دیگران را فاش می‌کند، داستان‌های ملانصرالدین یادآور پرسوناژ مسخره دورهٔ صفوی است.

این مسخره‌بازی همان نمایشی است که در زمان صفویه به آن «تقلید» می‌گفته‌اند و بازیگرش را

تقلیدچی می‌نامیده‌اند.

تدریجاً پرسوناژ مسخره فراموش می‌شود و جای خود را به پرسوناژی دیگر یعنی «سیاه» می‌دهد، شکل‌گیری پرسوناژ سیاه مربوط به دورهٔ قاجار است. در دورهٔ قاجار نمایش عامیانهٔ شاد دیگری شکل می‌گیرد که به آن «بقال‌بازی» می‌گویند.

بقال‌بازی یک سلسله بازی‌های نمایشی شاد است که پرسوناژ محوری آن یک بقال است و تم اصلی آن این است که یا بقال می‌خواهد سر مشتری به اصطلاح کلاه بگذارد و یا برعکس. بقال‌بازی تا اواخر دورهٔ ناصرالدین شاه ادامه یافت.

از این سه نوع، تنها، فرم نمایش تخت‌حوضی یا سیاه‌بازی توانست خود را به دورهٔ بعد بکشاند و نیمه جانی داشته باشد و سرانجامش هم نمایش‌های سیاه‌بازی لاله‌زاری شد.

اما هدف از این خلاصه تاریخی بسیار فشرده آن است که متذکر شویم این نمایش‌ها عموماً خصلتی خانه‌بدوش و چارچوبی محدود داشتند. بنابر این به سختی می‌توانستند مبتنی بر مفهومی باشند که ما امروزه از بداهه‌سازی داریم. شاید فاقد متن بودن این نمایش‌ها و در اینجا منظور شکل تخت‌حوضی است این باور را ایجاد کرده باشد که تخت‌حوضی نمایشی کلاً بداهه‌سازی است. به نظر ما چنین نیست.

گمان می‌رود که شیرینی و مستلک‌پرانی و حاضرجوابی پرسوناژ سیاه را بداهه‌سازی قلمداد کرده‌اند.

اولاً که بداهه‌سازی فقط به منزله شیرین‌زبانی و حاضرجوابی نیست و به فرض هم که چنین باشد در ساختمان نمایش تخت‌حوضی سایر پرسوناژها به دلیل داشتن شخصیت تیپ ثابتشان قدرت عمل بسیار محدود و حتی گاه غیر ممکن برای بداهه‌سازی دارند و تلاش پرسوناژ سیاه نیز پاسخگوی معضل بداهه‌سازی نیست.

دوماً، نمایش‌های تخت‌حوضی و سیاه‌بازی عموماً دارای چارچوب قصه‌ای معینی هستند و حتی امروزه ما شاهد نویسندگان متن برای نمایش تخت حوضی هستیم؛ چند سال پیش بنده تماشاگر نمایش سیاه‌بازی گروه آقای سعدی افشار در پاریس بودم که برداشتی مضحک از نمایشنامه هملت شکسپیر را اجرا می‌کردند و تنها چیزی را که در این نمایش ندیدم بداهه‌سازی تئاتری بود، البته متلک‌پرانی و یا حاضرجوابی گهگاه و بسیار ناچیزی که وجود داشت موجب تفاوت‌هایی اندک در سه شب اجرای این گروه گردید.

همانگونه که در آغاز مطلب اشاره کردم، بداهه‌ساری به منزله وسیله نجاتی است که هنرپیشه را از افتادن در دام یکنواختی و کلیشه‌سازی رهایی می‌بخشد. متأسفانه به علت بی‌توجهی به مفهوم واقعی بداهه‌سازی، در نمایش‌های سیاه‌بازی و تخت‌حوضی ما هر روز بیش از پیش به کلیشه‌سازی می‌پردازند که باید گفت: دریغ! نمایش عروسکی خیمه‌شب‌بازی نیز، بی‌هیچ تحولی همچنان یک دور تسلسل را تکرار می‌کند.

منابع:

1- Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre - Michel Corvin. Ed: Bordas. 1991, Paris - France.

2- Dictionnaire du Théâtre - Patrice Pavis. Ed: Sociales. 1980, Paris, France.

3- L'espace Vide - P. Brook. Ed: Seuil. 1971, Paris, France.

4- Jeux pour acteurs et non-acteurs-Augusto Boal. Ed: F. Maspero, 1979, Paris, France.

5- Théatre de l'opprimé - A. Boal Ed: F. Maspero. 1977, Paris, France

6- L'Art du Comedien - J.J. Rolin, Ed: PUF, "Que sais - je?". 1985, Paris France.