گذاری در جهان بازیگری، آخرین کشف استاد نیسلاوسکی: روش تحلیلی جسمانی یا اعمال جسمانی

خسروی، رکن الدین

کنستانتین استانیسلاوسکی 1937 کنساتنتین استانیسلاوسکی، بازیگر، کارگردان و نظریه‏پرداز نابغه شوروی، در سال‏های پایانی زندگی، روش«سیستم» کار و تمرین‏های خود را به گونه‏ای بنیادین، دوباره‏سازی و تجدید نظر کرد. حاصل آن تحول، تولد روشی بود که به روش«تحلیل جسمانی» 1 یا«اعمال جسمانی» 2 ، شهرت یافت.

متأسفانه در سرزمین ما، با اینکه سالها، در محافل تئاتری، سخن از«استانیسلاوسکی» و«سیستم»او بود، و در کلاس‏های بازیگری دانشگاهی و آزاد، این«سیستم»به گونه‏ای، تدریس می‏شد، ولی این مهمترین ثمره تلاش تمامی زندگی هنری او و سبب دگرگونی اساسی در نظریه‏های پیشین او بود، مورد بحث و بررسی قرار نگرفت و مطلبی شایسته و بایسته درباره‏اش به چاپ نرسید.

امیدوارم این نوشته، بتواند، دریچه‏ای کوچک، به روی این«سیستم»عظیم و جهانی بازیگری باشد و مورد استفاده هنر جویان تئاتر، قرار گیرد.

در نوشتن این متن، از یادداشتهای«استانیسلاوسکی»و شاگردان، همکاران و پیروان او به ویژه از منابع زیر، بهره گرفته‏ام: (1). sisylanA lacisybP fo dobtteM

(2). noitcA lacisybP

1-«سیستم استانیسلاوسکی، پرورش حرفه‏ای بازیگر»نوشته سونیاهور «erooM ainoS» 1 2-مصاحبه«سونیامور»درباره روش«اعمال جسمانی» 2 3-متن سخنرانی، دکتر ماریا.او.کنیل‏ «lebenK.O.airaM» در سمینار بین المللی مرگز تئاتر شوروی 3 . 4-«بهره‏گیری از استانیسلاوسکی در رقص مدرن»نوشته والنتینا لیتوینوف 4 «ffonivtiL anitnelaV»»

«استانیسلاوسکی»طی سالها تجربه به این کشف مهم دست یافت که بین ابعاد «روانی»و«جسمانی»انسان، پیواندی ناگسستنی و در هر عمل«اکسیون»جسمانی، همواره، امری«روانشناسانه»، وجود دارد.به‏عنوان مثال:گشودن در، عملی جسمانی (فیزیکی)است.اما، انسان همیشه در را به انگیزه‏ای درونی، می‏گشاید.هم‏چنین، در هر عمل«روانی»عملی«جسمانی»دیده می‏شود:اگر شما بخواهید، اتاق را ترک کنید«عمل روانی»، باید به طرف در اطاق بروید«عمل جسمانی».در این صورت است که دیگران خواهند فهمید که شما قصد خارج شدن از اطاق را دارید.گاهی سکون کامل «بیرونی»، حاوی بیان فعالیت شدید«درونی»است:با شنیدن خبری بسیار غم‏انگیز و فاجعه‏بار، انسان ممکن است، از نظر جسمانی کاملا بی‏حرکت بماند، یا به عبارت دیگر حرکتی در مکان«فضا»دیده نشود، درحالی‏که در(درون)و در«زمان»حرکت هم‏چنان به جریان خود ادامه می‏دهد.هیچ تجربه درونی«روانی»بدون تجربه بیرونی(جسمانی) وجود ندارد.ما با بدن(جسم)خود، می‏توانیم تجربه«درونی»خود را به دیگران، منتقل (1)- ehT(gniniarT lanoisseforP ehT)metsyS iksvalsinatS ehT erooM ainos .1974.A.S.U ssrrP lainoloC

(2)- ,9 emuloV.weiveR amarD.noitcA lacisybP fo dobteM ehT.erooM ainoS .1965 remmuS 4 rebmuN سونیامور از شاگردان استودیوی تئاتر سولوستوی‏ «yotsvoloS» کیف‏ «veiK» و استودیوی سوم تئاتر هنر مسکو.استودیوی سوم با موافقت و پیشنهاد«استانیسلاوسکی»در 1920 باسرپرستی یوگنی و اختانگوف‏ vagnatbkaV ynegveY از شاگرادان ممتاز«استانیسلاوسکی»تشکیل شد.کتاب معروف دیگر سونیامور، سیستم استانیسلاوسکی در کلاس(پرورش بازیگر)است. sserP gnikiV ehT saalc ni metsyS ikavlsinatS ehT.rotca nA gniniarT .1968 kroY weNژ

(3)- -retnI ertaebT.sisylanA lacisylP fo dobteM,ikssvalsinatS.lebenK.O.airaM 1981 4-3 rebmuN lanitan ژ«استانیسلاوسکی»برای تجربه کردن تئوری‏های جدیدش در سال 1935، استودیوی جدیدی به نام استودیو دراماتیک و اپرائی‏ oidutS citarepo dna citamrD تشکیل داد.دکتر «کنبل»با دعوت«استانیسلاوسکی»از سال 1935 تا پایان عمر«استانیسلاوسکی»به‏عنوان معلم بیان با استاد همکاری داشت و با آخرین تجربیات او آشنا شد.

(4)- ,ecnaD nredoM nibtiW iksvalsinats FO esU ehT;ffonivtiL anitnelaV .1972 kroY weN.dliuG ecnaD naciremA

کنیم.«استانیسلاوکی»می‏گوید:«نخستین حقیقت این است که عناصر روان و اجزای بدن انسان، جدا ناپذیرند.»

مقاصد و عکس العمل‏هائی که به وسیله«اعمال جسمانی»ساده‏ای بیان می‏شود، مورد تأیید زیست شناسائی، همچون«سچنوف» 1 و«پاولف» 2 است.

اکنون این سؤال پیش می‏آید که چه رابطه‏ای بین روش«اعمال جسمانی»و کار زیست شناسانان روس مانند«سچنوف»«پاولف»وجود دارد.نظریه، «پاولف»در مورد بازتاب‏های شرطی، و«سچنوف»درباره فیزیولوژی سلسله اعصاب، در همان دوران آموزش استانیسلاوسکی، اهمیت یافته بود.استانیسلاوسکی در جستجوی روشی آگاهانه بود که مکانیسم«درونی»را که عهده‏دار بازتاب‏ها «noitcelfeR» ی عاطفی است تحت کنترل درآورد.نظریه‏های«سچنوف»و«پاولف»، درست بودن تز «sisehT» های«استانیسلا- وسکی»را در این مورد که تمامی پیچیدگیهای زندگی درونی(روانی)انسان-حالات، تمایلات، مقاصد، عواطف-به وسیله«عمل جسمانی»ساده‏ای ابراز می‏شود، به اثبات می‏رسانند.

روانشناسان، هم‏چنین، «تز»دیگر«استانیسلاوسکی»را که، عواطف، نمی‏توانند،استانیلاوسکی در نقس ساتین.اعماق احتماع (مارکسیم گورکی)1902 مستقیما برانگیخته شوند، مورد تأیید قرار می‏دهند.

تخیل بازیگر، بازندگی حقیقی، در کشمکشی مدام است:بازیگر به جای اشخاص بازی (کاراکتر)با«بازیگران»زن یا مرد، روبرو می‏شود، به جای اقیانوس یا آسمان آبی، پارچه رنگ شده‏ای را می‏بیند، به‏علاوه بازیگر با هزاران گرفتاری روزمره زندگی خصوصی‏اش، در تماشاخانه حضور می‏یابد.ما در این باره که بازیگر باید دارای تخیلی پربار، باشد-که حقیقتی است آشکار-سخن نمی‏گوئیم، بحث ما این است که بازیگر در هر حال نمی‏تواند، واقعا باور کند که همان شخصیتی است که او را برصحنه نمایش، می‏آفریند.اما«مرحله»ای وجود دارد که بازیگر، در آن«مرحله»، می‏تواند، بین خود و شخص بازی انطباقی بیابد.این«مرحله»، همان، «اعمال جسمانی»است.

تنها چیزی که بازیگر به‏عنوان شخص بازی، (1)- vonebceS btivoliabkiM uavI زیست‏شناس بزرگ روس(1905-1829)مهم‏ترین اکتشافات او در زمینه زیست‏شناسی(فیزیولوژی)، سیستم اعصاب است.

(2)- volvaP navI (1936-1849)دانشمند علوم طبیعی شوروی.روش بازتاب‏های شرطی او در زیست شنایس معروف است.

می‏تواند، آن را صادقانه برروی صحنه، انجام دهد؛«اعمال جسمانی»ساده است: می‏تواند مشت خود را روی میزی بکوبد.می‏تواند در را با صدایی بلند، ببندد.می‏تواند سئوالی را مطرح کند.می‏تواند مطلبی را برای بازیگر مقابل خود شرح دهد.می‏تواند او را تشویق یا تهدید کند...و همه این«اعمال»را می‏تواند، صادقانه انجام دهد.«استانیسلا- وسکی»تمامی این فعالیت‏ها را، «اعمال جسمانی»می‏نامد.حتی«کلام»نیز«عملی جسمانی» است.«استانیسلاوسکی»می‏گوید:کلام، بعد جسمانی روند روان-جسمانی «lacisyhP ohcysP» انسان است.تصاویر خیالی«ایماژ»و معانی درونی پشت کلمات یا متن ضمنی‏ «txetbuS» ، جنبه«روانی»آن را تشکیل می‏دهد.به عقیده«استانیسلاوسکی»، متن ضمنی، عبارت است از«زندگی درونی روح انسانی»که به‏طور مدام، در پشت کلمات شخص بازی، جاری است.«کلمات»، قسمتی از لحظات داده شده«پیشنهادی» روی صحنه هستند که از:افکار، تصاویر«ایماژها»و بیان جسمانی(فیزیکی)این روند- های درونی، نشأت گرفته‏اند.کلمات، همان وظیفه‏ای را انجام می‏دهند و همان عملکردی را به عهده دارند که اعمال سراسری‏ «noitcA fo enil hguorhT» در مورد عمل (اکسیون)انجام می‏دهند.«اعمال سراسری»آن خطوط طراحی شده ذهنی و آن خطوط اتصالی عمیق ارگانیک هستند که در سراسر نقش بازیگر، جریان می‏یابند، قسمت‏های مستقل نقش را به هم پیوند می‏دهند و«عمل»بازیگر را در سمت و سوی هدف اصلی فعالیت «ytivitcA» های او، هدایت می‏کنند و در نتیجه، بازیگر را از گمراهی و سرگردان شدن در رویدادها (stnevE) ی غیر مهم باز می‏دارند.به عبارت ساده‏تر او را به سمت‏وسوی در و نمایه«تم»نمایشنامه یا به اصطلاح«استانیسلاوسکی»فوق هدف‏ «evitcejbO-repuS» سوق می‏دهند.

شخص بازی، درنمایشنامه، «اعمال»معین و مشخص را در«موقعیت‏های پیشنهادی» توسط نمایشنامه نویس، انجام می‏دهد.در این میان مشکل اساسی بازیگر، اجرای این «اعمال»شخص بازی است.«استانیسلاوسکی»به بازیگران هشدار می‏دهد که هرگز با فشار و زور، احساس را در خود به وجود نیاورند، بلکه به گونه‏ای منطقی و صادقانه عمل کنند.بازیگر هرچه بیشتر بکوشد، احساس را با اجبار در خود برانگیزد، کم‏تر به موفقیت دست می‏یابد.درحالی‏که در حوزه«اعمال جسمانی»همه چیز، توسط بازیگر قابل کنترل است.هریک از«اعمال»می‏تواند، بارها، جدا از حالات بازیگر، اجرا و تکرار شود.

رشته‏های اعصاب، «اعمال جسمانی»ما را با مکانیسم«درونی»عواطف و با جزئیات بی‏شمار تجربه انسانی، مرتبط کرده است.محسوسیت و ملموس بودن این اعمال، بازیگر را به حوزه زندگی شخص بازی، می‏کشاند.بنا کردن‏ «gnidliuB» منطق«عمل» شخص بازی، هم زمان است، با بنا کردن منطق و توالی عواطف، «استانیسلاوسکی»می‏گوید: «عمل جسمانی»به منزله دانه یا خوارکی برای عواطف و دستاویزی برای به کار گرفتن زندگی«روانی»است.تمامی«توجه»بازیگر باید معطوف به اجرای«اعمال جسمانی» و توالی منطقی آنها، شود.تنها«اعمال جسمانی»که به گونه‏ای عینی، حقیقی و ضروری (الازم الاجرا)، در«موقعیت پیشنهادی»به«عمل»درآیند، می‏توانند، متضمن عواطف حقیقی‏ باشند.«حقیقت کوچکی»از«اعمال جسمانی»، می‏تواند«حقیقت عظیمی»از اندیشه‏ها، تجربه‏ها و عواطف را بیافریند، برعکس یک«دروغ کوچک»از«اعمال جسمانی»، سبب به وجود آمدن«دورغی عظیم»، در حوزه عواطف، افکار و تخیل می‏شود.

اما به راستی، با تحول تئوری«اعمال جسمانی»، بر دیگر تکنیک‏های«استانیسلاوسکی» چه گذشت؟ «استانیسلاوسکی»می‏گوید:هریک از عناصر روش(سیستم)او، که به نوبه خود، در زمانی که آنها را توسعه می‏داد، به‏عنوان کلیدی برای رهائی احساس بازیگر، از اهمیت برخوردار بودند، اکنون وظیفه کمک‏رسانی به اجرای حقیقی و صادقانه«اعمال جسمانی»را به عهده دارند.یا به عبارت بهتر، تمامی تکنیک‏های قبلی«استانیسلاوکی» در خدمت به کشف جدید او، یعنی«اعمال جسمانی»، می‏توانند، ارزش واقعی خود را حفظ کنند.

«عمل»یاکردار انسانی که پدیده‏ای روان-جسمانی است، وابسته و مشروط به محیط زندگی اوست.موقعیت‏هائی که به وسیله نمایشنامه‏نویس خلق شده، به عمل صحنه‏ای، تنوع و رنگ می‏بخشد.به‏عنوان مثال«عمل»گشودن در، به منظور گریختن از آتش‏سوزی اطاق، متفاوت است با گشودن در، برای شنیدن سخنان محرمانه‏ای که در اطاق دیگر، بیان می‏شود، یا بازکردن در، به روی کسی که دوستش دارید و نظایر آن.در نتیجه بازیگر باید از تمامی موقعیت‏هائی که موجب انجام ساده‏ترین«عمل»می‏شود، آگاه باشد.به دلیل محیط حاکم برانسان و رویدادهای متغیر پیرامون او، دو«عمل»متشابه و عینا منطبق به هم، نمی‏تواند، وجود داشته باشد.بنابراین، «عمل»حقیقتی روان-جسمانی، هرگز نمی‏تواند «کلیشه»ای باشد.«کلیشه»، منتج از آنگونه حرکات«جسمانی»است که بدون دلیل و بدون آگاهی از این‏که چه عاملی، انگیزه آن بوده است، به کار برده می‏شود.«استانیسلا- وسکی»از تمامی ژست‏ها، مکث‏ها و لحن کلامی‏ «noitanotnI» که موردنظر و هدف «بازیگر»است نه«شخص بازی»، متنفر بود.او خواستار«عمل»روان-جسمانی»حقیقی و هدفمند بود، یعنی هنگامی که هدف حرکت در درون بازیگر توجیه شده و از آن نشأت گرفته باشد.روش حرکت نمایشی‏ «tnemevoM evisserpxE» تدوین شده، توسط فرانسوا دلسارت‏ «etrasleD siocnar» 1 ، مورد تأیید«استانیسلاوسکی»نبود.«دلسارت»، پیشنهاد می‏کرد که احساس می‏تواند با یک«ژست»از قبل نسخه پیچی و تعیین شده«دستوری» بیان شود.باید گفت که ژست هر انسان، به عوامل بسیاری بستگی دارد، مانند:ویژگیهای مشخص و «laudividn» و ضرب آهنگ«ریتم»ی که او در موقعیت پیشنهادی(در نمایشنامه)، برمی‏گزیند و در آن موقعیت، عمل می‏کند.«استانیسلاوسکی»به همان اندازه که اعمال«مکانیکی»از پیش ساخته شده را مردود می‏شمارد، شگفتی و برتر دانستن جنبه- های«روانی»را بدون ضرورت بیان«جسمانی»، امری خطرناک در بازیگری می‏داند. (1)-فرانسوا دلسارت 1871-1811 خواننده اپرا کمیک فرانسه.مبتکر سیستمی که هدف آن هماهنگی صدا و ژست بود، برای بیان احساس(در اپرا)و بیشتر جنبه«مکانیکی»داشت. می‏گوید:بازیگری که این‏چنین، از پیش، مشغولیت ذهنی و شیفتگی به«احساس»داشته باشد، نمی‏تواند، به گونه‏ای واقعی، عمل(اکسیون)را که پدیده‏ای روان-جسمانی است، انجام دهد.بازیگر هنگامی می‏تواند به وضع و حالتی خلاقانه دست یابد، که تمامی دستگاه«ماشین»روان-جسمانی‏اش، متضمن کوشش و تلاش او برای انجام عمل(اکسیون) صحنه‏ای باشد، این همان چیزی است که به آن بازی یا عمل کامل‏ «tca lalaT» می‏گوئیم.

استانیلاوسکی درنقش تریگورین.مرغ دریایی(آنتوان چخوف)، 1898 «استانیسلاوسکی»در دستنوشته‏ای که برای نخستین باز در مقدمه آثارش در مسکو به چاپ رسید(1951)چنین می‏گوید 1 :«عمل جسمانی» به این دلیل که برای بازیگر، واقعی‏تر، ملموس‏تر و درک شدنی‏تر از وضع و گرایش‏ edutittA «رواین»است، قابل حصول‏تر و دستیابی به آن آسان‏تر است.در حقیقت، «عمل جسمانی»بدون این‏که اراده‏ای پشت آن یا دارای سمت‏وسوئی باشد و بدون به کارگیری، قوه تخیل، وجود ندارد.»

روش«اعمال جسمانی»که توسط«استانیسلا- وسکی»در سال 1935(سه سال پیش از مرگش) تدوین شد، به هیچگونه، سبک‏ «elytS» یا زمانی «emiT» وابسته نیست.و از آن رو که این «تکنیک»در جستجوی آن است که موقعیت‏هائی راکه طبیعت بازیگر، به‏عنوان موجود انسانی، نهفته است، تجسم بخشد، جنبه جهانی و همه زمانی دارد. 2

به کسانی که سؤال می‏کنند، رابطه«استانیسلاوسکی»و«برشت»، به ویژه نظریه «بیگانه سازی»او، چیست، باید پاسخ داد:آن‏هائی که به تفاوت و اختلاف بین«استانیسلا- وسکی»وبیگانه سازی«برشت»قایلند، مسلما سال‏های نخستین سیستم«استانیسلاوسکی» ار در نظر دارند، به ویژه زمانی که«واختانگوف» 3 به گونه‏ای مبالغه‏آمیز، نظر«استانیسلا- وسکی»را در مورد یکی شدن«استغراق»بازیگر و شخص بازی، مطرح می‏کرد. (2و1)- .ecnad nredom nibtiw iksvalsimatS fo esu ehT.ffonivtiL anitn elaV B.P dna 3.p kroY weN 1979 dluG ecnaD naciremA

(3)-یونگی و اختانگوف‏ vognatbkaV ynegveY 1922-1883 کارگران و بازیگر مشهور روس و شاگرد«اسانیسلاوسکی»در تئاتر هنر مسکو.مدیر استودیوی سوم تئاتر مسکو.از اجراهای معروف او باید از معجزه سنت انتونی«1918»اثر موریس متر لینگ و«جشن در هنگام طاعون»اثر3الکساندر پوشکین»نام برد. «استانیسلاوسکی»بعدها، در این امر، تجدید نظر کرد و بازیگر را مجاز می‏دانست که در صورت لزوم با نگاهی انتقادی به شخص بازی بنگرد 1 .

باید گفت که سیستم«استانیسلاوسکی»، یک رشته قواعد، برای اجرای نمایشنامه- های خاصی نیست.سیستم از این مرزها، فراتر می‏رود.به وسیله آفرینش وضع و حالت صحیح صحنه‏ای و رها ساختن مکانیسم«ناخود آگاه»، سیستم به بازیگر، کمک می‏کند تا بتواند تجربیات شخص بازی را زنده کند.لذا هیچ‏گونه تضادی، بین نمایشنامه‏هائی با سبک‏های مختلف و بازیگری که تجربیات شخص بازی را، می‏آفریند، وجود ندارد.با وجود این‏که اسباب و ابزار، بیان سبک و آن ضرورت‏هائی که به عنوان مثال در نمایشنامه‏های «اونیل»، «چخوف»یا«گورکی»وجود دارند، ممکن است با یکدیگر تفاوت داشته باشند، لیکن قوانینین که در آخرین سال‏های زندگی«استانیسلاوسکی»متحول شد آن‏چنان قوانینی است که برای ایجاد حالت خلاقانه در روی صحنه، به بازیگر امکان می‏دهد که آنها را در هر نوع«ژانر»نمایشنامه با«سبک»های گوناگون، به کار گیرد.خواه اثر«شکسپیر»و «چخوف»باشد یا«برشت»و«ژان‏ژنه» 2 .

در نوامبر 1964 سمیناری با عنوان«سمینار استانیسلاوسکی»به مدت دو هفته در نیویورک، نیوهان و نیوارلئان با شرکت اعضای تئاتر هنر مسکو و دیگر بازیگران، کارگردانان و نمایشنامه‏نویسان، به وسیله«انستیتوی بین المللی تعلیم و تربیت»تشکیل شد 3 . اداره این سمینار به عهده چهار صاحب نظر در سیستم«استانیسلاوسکی»ازکشور شوروی، بود:و اسیلی توپرکف‏ «vokropoT ylisiV» بازیگر مشهور، معلم تئاتر و از همکاران «استانیسلاوسکی»، ویکتور مانیوکف‏ «vokuinaM rotciV» کارگردان، متخصص تعلیم و تربیت و رئیس مدرسه تئاتر مسکو، انژلینا استپانوا «avonapetS anilegnA» بازیگر مشهور و شاگرد«دانچنکو»و«استانیسلاوسکی»، هم‏چنین ولادیمیر پروکوفیف‏ rimidalV» «veifokorP تاریخ‏دان، نظریه‏پرداز و نویسنده کتابی ممتاز درباره«استانیسلاوسکی».

مسئله اساسی مورد بحث در این سمینار:«روش اعمال جسمانی»بود.نکات مهم این«روش»برای شرکت‏کنندگان در این سمینار مورد بحث و بررسی قرار گرفت.

روش«اعمال جسمانی»و جوهر آن، طریقه بازیگری آگاهانه‏ «ylsuoicsnoC» ئی است، متکی بر طبیعت ارگانیک و ضمیر«ناخود آگاه»هنرمند، وروندی است الهام دهنده و برانگیزنده خلاقیتهای هنری بازیگر.

این«روش»، به عمل(اکسیون)این امکان را می‏دهد که«سکوی پرشی»برای عواطف شخص بازی و سبک‏ «elytS» فراهم آورد و به سمت و سوی دیگر اجزای ترکیب- کننده کار بازیگر و کارگردان، سوق یابد.

منظور«استانیسلاوسکی»از ضمیر«خود آگاه»و«ناخود آگاه»چیست؟

«استانیسلاوسکی»برای رد نظریات کسانی که بازیگری را، روندی نشأت گرفته از کشمکش‏ها و برخوردهای«ناخود آگاه»می‏دانند، این دو اصطلاح را به کار گرفت. منظور او از اصطلاح«خود آگاه»و«ناخود آگاه»عبارت است از«کنترل شده»و«کنترل نشده یا غیر ارادی».یا به عبارت دیگر، تسلط یا عدم تسلط بازیگر، براعصاب، عواطف و اراده خود.در روش«استانیسلاوسکی»فعالیت‏های«آگاهانه»، نقشی اساسی، به عهده دارند.معتقد است، پس از این‏که بازیگر، به گونه‏ای آگاهانه، «الگو»ی نقش خود را پی‏ریزی و آن را آماده کرد، در زمان ارتباطش با تماشاگر، ممکن است، خود انگیزی و «اعمال»حقیقی‏زاده شود، آن‏چنان‏که این خودانگیزی، حتی برای خود بازیگر نیز غیر منتظره و شگفت‏انگیز باشد.این همان لحظه‏های خلاقیت«ناخود آگاه»یا«الهامی»است که مورد نظر«استانیسلاوسکی»در مکتب بازیگری اوست.

اکنون باید ببینیم، که«اعمال جسمانی»چگونه بازیگر را قادر می‏کند که عاطفه یا الهام را کنترل کند؟

از آن‏جائی که جنبه‏های روانی و جسمانی در انسان به‏گونه‏ای جدا ناپذیر، یگانگی یافته‏اند، انجام صادقانه«عمل جسمانی»متضمن«عواطف»صادقانه بازیگر، می‏شود.تمامی پژوهشهای«استانیسلاوسکی»معطوف به یافتن طریقه کنترل در لحظات الهام بود، و در نتیجه، توانست، شرایط مناسبی را برای چنین کنترلی، به وجود آورد و آن را گسترش دهد.به عقیده او«الهام»، تنها، نتیجه کار«آگاهانه»بازیگری است که به«تکنیک»کار خود، مسلط است، نه، مقوله ی خودبه‏خود، بدون زمینه‏های علمی، دانش، آگاهی و تسلط به فنون ضروری و ویژه.

هنگامی که، «ولادمیر پر و کوفیف»در سمینار«استانیسلاوسکی»سال 1964 درباره «اعمال جسمانی»سخن می‏گفت، این خاطره جالب و آموزنده را درباره طرز برخورد «استانیسلاوسکی»با روش«اعمال جسمانی»و چگونگی کارش را با بازیگر، چنین بازگو کرد 1 :

«پروکوفیف»هنرجوی جوانی بود و در کلاس بازیگری، نقش«رومئو»را در نمایشنامه«رومئو و ژولیت»، اثر:«شکسپیر»ایفاء می‏کرد.«پروکوفیف»روی صحنه ایستاده بود و با«ژولیت»سخن می‏گفت، که ناگهان«استانیسلاوسکی»تمرین را قطع کرد و از«پروکوفیف»پرسید: -چه کاری داری انجام می‏دهی؟ «پرکوفیف»پاسخ داد:او«ژولیت»را دوست دارم. «استانیسلاوسکی»گفت-نه این اشتباه است.به دوست داشتن کاری نداشته باش. تو باید او«ژولیت»را با چشم‏هایت«نگاهت»نوازش کنی.

دراین‏جا«استانیسلاوسکی»برای اینکه در بازیگر انرژی لازم به وجود آید و و تماشاگر نیز«عمل»او را باور کند، به جای مسئله کلی«دوست داشتن»که امری عاطفی (1)- 20,P ecnad nredom nibtiw yksvolsinotS fo esu ebT.ffonivtiL anitnelaV است، «عمل جسمانی»ساده، مشخص و ملموس-نوازش کردن-را پیشنهاد، می‏کرد. احتمالا او، به همین صحنه، در دوران ابتدائی تجربه‏اش، با تکنیک«خاطره عاطفی» نزدیک می‏شد.

استانیسلاوسکی در نقش آستورف.دائی وانیا (آنتوان چخوف)1900.

به‏هرحال در روش«اعمال جسمانی»، اگر عمل«اکسیون»، از سوی بازیگر، درست انتخاب شده باشد، یعنی حقیقی و باورکردنی، باشد، «احساس»، خود، به وجود خواهد آمد.عشق «رومئو»از یک سلسله«اعمال»ترکیب شده:«رومئو» می‏بیند، می‏اندیشد، نوازش می‏کند...سخن می‏گوید و...این‏ها به هیچوجه کارهائی«مکانیکی» نیستند، بلکه تحت نفوذ انگیزه‏ای آگاهانه و ادراک سمت و سوی هر عمل(اکسیون)، قرار گرفته و با ضرب آهنگ(ریتم)متناسب و انرژی لازم، به حرکت درآمده‏اند.به‏علاوه بازیگر، در ارتباط با تمامی نقش و نمایشنام، «عمل»را درک کرده است.این نوع عمل(اکسیون)، از یک‏سو می‏تواند، به سرعت سبب نمایان شدن حلقه‏های پنهانی پیوسته به یکدیگر در نمایشنامه و از سوی دیگر عامل خلاقیت و خودانگیزی در بازیگر، شود، تا در نتیجه بازیگر بتواند در نقش خود، احساس رهایی و راحتی، کند.

بنابراین قصد و هدف این‏چنین«تکنیکی»رسیدن به«زندگی روانی-درونی»، از طریق زندگی جسمانی نقش و برانگیختن لحظات خلاقیت در درون هنرمند است.به عبارت گویاتر:روش«اعمال جسمانی»هم چون، گذاری است، از«بیرون»به«درون» 1 ، به منظور یگانگی«بیرون»و«درون»بازیگر-شخص بازی«کاراکتر»و بازیگر-خلاق و ایجاد خلاقیت و جاذبه‏های اجرائی.

(1)- 21,P ecnad nredom nibiw.yksvalsinatS fo esu ebT.ffonitnelaV