ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۳ (پیاپی: ۳۵)، مرداد ۱۴۰۰

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

مهدی رضایی[1]*، مسعود دلخواه[2]، علیرضا دریابیگی[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۸
کد مقاله: ۷۴۹۷۱

چکـیده

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 بررسی‌شده 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگـان کلـیدی: 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

۱- مقدمه

اگر بخواهم شیوه‌های نوین تأثیر تئاتر در سینما و یا وارونه‌ی آن را بررسی کنم، می‌توانیم به شیوه‌های استانیسلاوسکی، استلاآدلر و لی استراسبرگ اشاره نمایم.

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 می کرد و به شمارشی، انگشت شمار، بازیگر برای هر شهر وجود داشت. پس از اینکه نمایش ها از کلیساها بیرون آمدند و درست در اواخردوره ی 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 می کرد و این شیوه بازی یعنی جابجایی نقش، با راهکارهای گوناگونی انجام می‌شد. گاه ۳۵۰ نقش بین ۱۵۰ بازیگر تقسیم می شد و بازیگران در کشاکش چند سال، نقش های تعیین شده را به صورت مکرر بازی می کردند.

در این دوران دو روش اجرایی برای بازیگران به وجود آمد. نخست این که به دلیل پافشاری بر اخلاقیات در دوره ی میانی (قرون وسطی) کارهای خشن نمایش همچون سربریدن، بر روی بازیگر مقابل انجام نمی شد و عروسکی جایگزین او شده و سپس سر عروسک از تنش جدا می گشت. دومین فن (تکنیک) نیز مربوط به بداهه پردازی بازیگران می شد. بازیگران در تمرینات نخستین حق داشتند تا به نمایشنامه های به اصطلاح اخلاقی آن دوران موضوعی را اضافه یا کم کنند و عمده ترین دلیل آزادی عمل بازیگران، گستره ی (فضای) بازتری بود که نسبت به سده نخستین دوره ی میانی (قرون وسطی) برای آنها وجود داشت.

درباره بازیگری در سینما، کتابها ومقالات گوناگونی نوشته شده است؛ مانند هنر بازیگری استلا آدلر، آموزش بازیگری قرن بیستم الیسون هوج، بازیگری در تاتر و سینما الیا کازان و اینگمار برگمان وبسیاری دیگر همچنین مقالات زیادی در دسترس خوانندگان قرار دارد اما اغلب این کتابها یا از راه های بازیگری در سینما سخن به میان آورده اند یا از بازیگران مشهور و صاحب سبک آن گفته اند، در صورتی که مکتب ها، تاریخ هنر پیش از سینما و رد پای تئاتر در سینما را فراموش کرده اند یا دست کم تنها اشاراتی به آنها داشته اند. شیوه‌های بازیگری در سینما بدون شک از بازیگری در تئاتر می آید و بازیگران مشهور آن نیز همینطور. در حالی که هم تکنیک و هم بازیگر تئاتر از درون مکتب های بازیگری که در سده بیستم به اوج خود رسید، بیرون آمدند و در گستره ی سینما پدیدار گشتند و در درازای تاریخ سینما دگرگون شدند.

همانند اینکه (برای نمونه) شیوه "دلسارت" در فیلمهای "ملی یس" 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 می شود و ما همیشه شرق را فراموش کرده ایم! یا مانند اینکه "کابوکی"، تئاتر نو و اپرای پکن به چه میزان در آثار فیلمسازانی چون "ازو" و "کوروساوا" تأثیر گذار بوده و به عنوان مثال در "سریر خون" یا "هفت سامورایی"، "کوروساوا" به چه میزان براساس ژست های کابوکی از بازیگرانش بازی می گیرد!

شاید بتوان اساسی و کامل گفت، بوجود آمدن شیوه‌های بازیگری به دوگونه بوده؛ ناخودآگاه به دست یک بازیگر و بر اساس تجربه های 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 ناخوداگاه از راهکار او برای رسیدن به نقش و ایفای آن استفاده می کردند و این مسئله براستی 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 می آورد.

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

هنر به صورت امروزی وجودی است که سطح سلیقه همگانی، از مخاطب تا عوامل در بر می گیرد. در دنیای پیچیده ی امروزی با هجمه های اطلاعاتی و سرعت بالای نظریه ها و ارتباطات در رد و تایید ساختارها و سبکهای دگرگون شده در لحظه ی پیدایش و نابودی در لحظه ی پس از آن، پرداختن به نکات و آموزه های بسیار ساده، بسیار سخت و پیچیده می نماید. 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 بیاندازید، به نام هایی برمیخورید 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 لوییس،/ 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 تاتر 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 وشیوه 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 نقشهایشان 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 پدرخوانده، 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 کافیست تا تماشاچی، هنرپیشه را به عنوان یک شخصیت عینی قبول کند. استراسبرگ باز هم به شیوه ی اعطای نقش پدرخوانده 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 خصوصیاتی 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 تخت 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 نشسته اید و آنها بدون اینکه شما را بشنلسند 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 می‌کنم. 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 کارگردانآن 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 دکترمسعود دلخواه نخستین لازمه ی کار هنری که یادآوری می شود، داشتن ابزارکاری آزاد و رهاست. بدینگونه که داشتن بدن وبیانی که مانعی برای عواطف و اندیشه و محرک هایی که کار هنرمند را مختل نمیکند و درنتیجه میتواند راحتی حالت های لازم را درخود ایجاد کند. درواقع درطی دوره ای ازتمرینات وارتباطات هنرمند را به جایگاهی از رهاسازی میرساند که تمامی ترس های ناشی از روال عادی زندگی ازاو رخت بربسته و فرد به گونه ای رهایی و آزادی بدون جاذبه ی زمین میرسد انگار که در درنگی از زمان درخلا معلق است مانند جسدی که نمی بیند، نمی شنود، حس نمی کند ولی حضورکامل 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 رهاسازی 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 دردانشجوی خود پدید آورد.

هنگام ورود به هرنوع مکان تمرین و یا اجرای اثرهنری هنرمند باید تمام افکار و تنش ها را پشت در ورودی باقی بگذارد و مانند جنینی وارد مکان هنری شود.

حال این پرسش پیش می‌آید 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 درسیستم متد بنا بر نظریه استانیسلاوسکی باید دارای نیروی ضبط کنش ها و واکنش ها درتمامی لحظات زندگی و در برخورد با هرچیز جاندار و یا بی جان باشد و آنرا به یاد سپارد و در هنگام ایجاد هرگونه اثرهنری آنرا از یادمان بیرون کشیده و در خود اثر، به کارگیرد.

برای نمونه در تجربیات کارگاهی و آکادمیک اینجانب به عنوان پژوهنده در این مقاله با دکترمسعود 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 یادآور می شوم، ایشان میگوید که انسان در ذات وخمیره شیطان نیست اما اگر بخواهد نقش یک شیطان را بازی کند میتواند درقالب برخوردش به هنگام یک رفتاربسیارکودکانه ی شیطنت آمیز مانند اینکه ازکودک میخواهند به پریز برق دست نزند و کودک خیلی مرموزانه و یواشکی این کار را انجام میدهد دقت نمود و حالات بدنی و حتی طرزنگاه او را ویا فرم خشم و شادی و ناراحتی او را به صورت کاملن اغراق شده و غلو شده درقالبی بسیار بزرگتر به کاربرد. این مثال عامی در سینما و تئاتر است و برای هر دو کاربرد دارد.

تنفس ازدیدگاه 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 می‌گیرد. درحقیقت 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 شخصیتهاییست 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 تیاتری 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. (میتر– شفتسووا، 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 تیاتری داشتند، چنین عمل کرده اند. آن‌ها 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 «دسپریت اپتیمیستز» 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 تیاتری 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 داشتم 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 کنید (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 تماشا گر 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 پرداختم.

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 گلوی 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 درحواس، دستگاه حافظه، رفتارهای عاطفی و حسی خود و گونه ای که ان 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 ببینم 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 سوزیی 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 گویید که آن کارها و فقط آن کارهایی را انجام دخد که برای فیلمبرداری از این بخش، یعنی زود آمدن لازم است. پس به او می گویید به سوی در برود و امتحان کند و ببیند در باز است یا نه و بنشیند. این تمام آنچیزیست که به او می گویید، 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 کادرهای 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 بربازیگری

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

۴-۱- نقش بازیگر

بازیگر سینما با دیدن کار خود روی پرده به نقاط ضعف‌وقوت خود پی می‌برد، معمولا برای بازیگران برای اولین بار دیدن خود روی پرده ناگوار است.

یکی از بازیگران مشهورمی‌گوید: «وقتی خودم را اولین بار روی پرده سینما دیدم با وحشت فهمیدم که چقدر لاغر و قد بلند به نظر می آیم، ولی به سرعت با آن خو گرفتم و شروع کردم به شناخت نقاط ضعف بازی خود برای اصلاح کردنشان در کاربعد».

در سینما کارگردان از بازیگر می‌پرسد: چطور می‌خواهی به طرف دوربین بیایی؟ وچطور می‌خواهی از آن دور شوی؟

ولی درتئاتر فقط پرسیده می‌شود: چطور می‌خواهی این کار را انجام بدهی؟

پس می بینیم 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 می شود یاد می‌دهد، یعنی بازیگر از عمل فیزیکی و جسمی به احساس دست می یابد 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 نمی تواند سر خود عمل کند، برای مثال تصور کنید در یک نمای درشت بازیگری بخواهد از عمل فیزیکی به احساس برسد، قطعا بعد از بارها تکرار به نتیجه نخواهد رسید، هرچند استانیسلاوسکی می گوید عمل فیزیکی می تواند در ذهن بازیگر رخ دهد ولی باز هم این روش برای تئاتر ابداع شده است.

بعضی از صحنه های کوتاه در سینما را می‌توان طوری نقطه گذاری کرد که در بردارنده مفهوم زیادی باشد اما در تئاتر این اتفاق به سختی رخ می دهد.

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 حظور دارند که تحت تأثیر کار بازیگر هستند.

هدف از گفتن این مطالب این بود که ما به این مسئله برسیم که روح عمل در هردو کار یکی است چنان چه اگر در قسمت اول دقیق شویم می بینیم که این ابزار هم در بازیگری سینما اما به شکلی عمیق تر مورد استفاده قرار می گیرد و مهترین تفاوت همان طور که گفته شد تکنیک و فن است یعنی همان جزئیاتی که در بالا گفته شد. می توان گفت که بازیگر نقش را زندگی نمی کند بلکه در حالتی پویا (خلاقه) به سر می برد، این حالت به اضافه ی استعداد و معلومات حرفه ای به ما این امکان را می دهد 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 می کند و شخصیتش را هر بار به یکباره بدون درنگ بر روی صحنه اجرا می کند و طی بارها اجرا آن را پخته تر کرده و بهبود می دهد اما بازیگرسینما 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 فیلمبردای کند و این بازیگر است که باید در اصطلاح راکورد حسی خودش را نگه دارد وگرنه برای او یک سقوط حرفه ای خواهد بود، حساسیت سینما و بازی در آن را میزان بالا بودن مخاطبش نیز دو چندان می کند.

بازیگری تئاتر = آفرینش پیکری از بشر زنده روی صحنه

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

مسلما مهم ترین مسئله ای 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 ویژگی های رفتاری یا گفتاری انسان هایی که دارای موقعیت خانوادگی، موقعیت اجتماعی، ملیت یا قومیت و ... یکسان هستند، با هم مشترک است. این ویژگی ها، همان ویژگی های تیپیک هستند. برای مثال کسانی که در محیط های نظامی مانند ارتش کار می کنند، عمدتا انسان هایی منظم و وقت شناس هستند، در کارهای خود با قدرت عمل می کنند، هنگام راه رفتن و حتی در نشستن قامتشان را صاف و با صلابت نگاه می دارند، دستانشان را در مواقع مهم و با حالتی خاص تکان می دهند و ... اینها ویژگی هایی است که کار مشترک این انسان ها و خصوصیاتی که این کار دارد برای آنها ایجاد کرده، البته باز هم تاکید می کنیم این ویژگی ها 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 ویژگی های تیپیک توجه کند و متناسب با نقشی که بازی می کند برخی از این ویژگی ها را، با ژست‌هایی که می گیرد و حالت ها و حرکت هایی که به اندامش می دهد 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 معمولا 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 مصممانه؟ به این قیدهای ساده گوش دهید_ انتخاب رویداد و قیدها 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 بودهتا 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 ایدکه از مدتی قبل، برای خل پرسش به آن رجوع کنید تا در وقت لازم پاسخ را به بیرون پرتاب کند. (ممت، ۱۳۹۴: ۹۶)

۴-۳- 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 رودکه 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. اظمینان 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 دهدو 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 دیگرا را آزاد می گذارد. 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 تندی 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 زنم 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 کلیی 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 (کِی) 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 نشستم و وانمود کردم که در حال خواندن روزنامه هستم. دختر نیز کیف خود را بر روی صحنه آورد و در گوشه های صحنه مشغول جمع کرد ن وسائل خود با تعلل 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 مهمِ و ... . 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 کِی را به گونه ایی ادا کردم که او متوجه این شد که من بیان کردم خواهش می کنم بمان و گفتم کِی، 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 ملتمسانه 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 نشت 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 وجدم 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 بکشن 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. نمی خواهم 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 می کند و آنان نیز خود را وقف کار خویش می سازند. بازیگران چه خوب چه بد، در اساس افرادی سخت کوش و فداکارند ولی شوربختانه اغلبشان موفقیت چندانی به دست نمی آورند. علت اینست که به شکل بدی آموزش دیده اند، مدتهای دراز بیکار مانده اند و بسیار مشتافند 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 قصه خوانی و خاطره سازی و آمال سازی برای کودک خود بود. ازینرو در امروز شاهد ابتکارات و فنونی در این گستره هستیم که ریشه ای بسیار نیرومند دارد. آنچه مشخص است بازیگر بدون ارزیابی قادر به پیشرفت نیست پس نیاز به هدایت گری از بیرون دارد تا بطور کامل بتواند با تمرکز هنر خویش را نشان دهد و این نیازمند تمرین، استعداد، دانش می باشد. کارگردان نیز همینطور. حال گستره ی 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 می شود بدون بازگشت و در لحظه رخ می دهد 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 بیشتربازیگر و هدایت بیشتر کارگردان تا اندازه ای غلو شده است. در سینما به واسطه پرده ای بزرگ و مخاطبانی گسترده تر نیاز است که بازیگر کمی بازی کند و از اغراق بکاهد و کارگردان با ابزار خود وظیفه ی این هدایت را دارد. در تصویر تلویزیونی شما مخاطب گسترده تری در قابی متوسط دارید که نیاز این است که شاید بتوان گفت نباید بازیگر، بازی کند و کارگردان به عوامل بسیار گسترده تری در هدایت بازیگر باید اشراف داشته باشد.

منابع

۱. هاول، لوری، (۱۳۹۲)، «بازیگری به روش لی استراسبرگ»، چاپ دوم، تهران، انتشارات کتاب کوله پشتی
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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی