تکنیک بازیگر

گفت‌وگو با یرژی گروتوفسکی

◇ ترجمه علی‌اکبر علیزاد

مقاله زیر از کتاب «به سوی تئاتر بی‌چیز» (۱۹۶۹) برگرفته شده است. گروتوفسکی در این مقاله با تحلیل انواع سبک‌های بازیگری، تصویر روشنی از روش خود و نحوهٔ کار با بازیگران را شرح می‌دهد. نظرات گروتوفسکی در این مصاحبه مربوط می‌شود به دورهٔ اول کار وی که موسوم است به «تئاتر اجرا». آنچه که به‌خصوص در این مصاحبه بسیار حائز اهمیت می‌نماید، نظر وی در مورد کار برشت، آرتو، و استانیسلاوسکی است. گروتوفسکی با تمجید و ستایش از استانیسلاوسکی، وی را تنها کسی می‌داند که برای بازیگری سیستم یا نظام خاصی را خلق کرد، و در عین حال هم به هیچ وجه منکر تأثیر او بر کار خود نیست. این امر نشان می‌دهد که سیستم استانیسلاوسکی، به عنوان یک سیستم مادر، تا چه حد برای هرگونه رویکرد به پرورش بازیگر اساسی است. در عین حال مثال‌های تکنیکی او از نحوهٔ هدایت بازیگر هم درس‌های آموزنده‌ای دارد. گروتوفسکی تکنیک خود را «مطلق» نمی‌داند. مثلاً از نظر او «هیچ نوع کاملی از تنفس و حتی هیچ موقعیت فیزیکی و روحی کاملی وجود ندارد که برای همه موجه و مناسب باشد». بنابراین داشتن توقعات یکسان از بازیگران متفاوت، «اشتباهی هولناک است». گروتوفسکی در مقالهٔ «به سوی تئاتر بی‌چیز» این روش را روش «سلبی» می‌نامد؛ روشی که بیشتر مبتنی بر حذف موانع مقابل بازیگر است تا اضافه کردن دستورالعمل‌ها و الگوهای کلیشه‌ای.

در نهایت، یکی دیگر از مهمترین جنبه‌های بحث او در این مصاحبه به «اخلاق بازیگری» مربوط می‌شود؛ چیزی که گروتوفسکی حتی در آخرین سال‌های زندگی خود هم به‌سختی به آن پایبند بود: حفظ سکوت کامل در طی مراحل تمرین، خلاص کردن بازیگر از مشکلات بیرونی، رعایت انضباط کامل و نداشتن خودشیفتگی در هنگام رویارویی با تماشاگر.

گروتوفسکی با تمجید و ستایش از استانیسلاوسکی، وی را تنها کسی می‌داند که برای بازیگری سیستم یا نظام خاصی را خلق کرد

■ یرژی گروتوفسکی، من مایلم در وهله اول دیدگاه خودتان را در مورد نظریه‌های متعدد بازیگری، مثلاً نظریه‌های استانیسلاوسکی، آرتو، و برشت، برایم مشخص کنید و توضیح دهید تا چه حد از طریق تأمل در باب این نظریه‌ها و به‌طور طبیعی از طریق تجربهٔ شخصی، تکنیک خودتان را در زمینهٔ بازیگری گسترش دادید، و در عین حال مایلم اهداف و ابزارهای این تکنیک را شرح دهید.

به اعتقاد من باید تمایزی قایل بشویم میان روش‌ها و اصول زیبایی‌شناسانه. مثلاً برشت چیزهای بسیار جالبی را در مورد امکانات نوعی شیوهٔ بازیگری شرح داد که مستلزم کنترل استدلالی بازیگر بر اعمال خویش است، یا همان تأثیر بیگانه‌سازی. ولی واقعاً نمی‌شود اسم روش را روی این گذاشت. بیگانه‌سازی بیشتر نوعی وظیفهٔ زیبایی‌شناسانه برای بازیگر بود، چون برشت واقعاً از خودش نمی‌پرسید: «چطور می‌توان این را انجام داد؟» برخی توضیحاتی را هم که در این زمینه می‌دهد، همه کلی باقی می‌ماند... برشت قطعاً تکنیک بازیگر را به صورت دقیق بررسی می‌کرد، ولی همیشه از منظر کارگردانی که در حال مشاهدهٔ بازیگر است. قضیهٔ آرتو فرق می‌کند. آرتو بدون شک محرک غیرقابل بحثی را برای بررسی امکانات بازیگر ارائه کرد، ولی آن چیزهایی که پیشنهاد می‌کند در انتها صرفاً تصورات، یا نوعی شعر در مورد بازیگری است و نمی‌توان هیچ نتیجه‌ای را از توضیحات او بیرون کشید. آرتو ـ همانطور که از مقاله «تئاتر کیمیاکار» در کتاب «تئاتر و همزادش» برمی‌آید ـ اشاره می‌کند که تشابه اصیلی میان تلاش‌های انسانی که با بدن‌اش کار می‌کند (مثلاً شیء سنگینی را بلند می‌کند) و فرایندهای روحی وجود دارد (مثلاً دریافت یک ضربه و واکنش نسبت به آن). او خیلی خوب درک می‌کند که بدن مرکزی را در اختیار دارد که در مورد واکنش‌های یک ورزشکار، و بازیگرانی که می‌خواهند تلاش‌های روحی را از طریق بدن خلق کنند تصمیم می‌گیرد. ولی اگر اصول وی را به شیوه‌ای عملی

تحلیل کنیم، متوجه می‌شویم که به چیزهای مستعملی منتهی می‌شود: یعنی نوع خاصی از حرکت برای بیرونی کردن نوع خاصی از عاطفه و در پایان این به کلیشه منجر می‌شود.

قطعاً وقتی آرتو تحقیق خود را انجام می‌داد، این کلیشه نبود و او به عنوان یک بازیگر، واکنش‌های خاص خود را بررسی می‌کرد و می‌کوشید از تقلید دقیق و واکنش‌های انسان و بازسازی خشک آن دوری کند. ولی بیایید نظریه او را بررسی کنیم. می‌توانیم محرک مفیدی در آن پیدا کنیم. ولی وقتی آن را به عنوان نوعی تکنیک در نظر می‌گیریم به کلیشه منتهی می‌شود. آرتو برای تحقیق نقطه شروع سودمند و دیدگاهی زیبایی‌شناسانه را پیشنهاد می‌کند. وقتی او از بازیگر می‌خواهد طرز تنفس‌اش را بررسی کند و در فرایند بازیگری‌اش عناصر متفاوتی از تنفس را به کار می‌گیرد، درواقع به او این شانس را می‌دهد که امکاناتش را گسترش دهد، یعنی نه فقط بازیگری از طریق واژه‌ها بلکه همچنین از طریق آن چیزی که غیرلفظی است (تنفس، بازدم و غیره). این طرح زیبایی‌شناسانهٔ کاملاً پرباری است، اما تکنیک نیست.

درواقع، روش‌های بازیگری خیلی کم هستند که پیشرفته‌ترین آنها روش استانیسلاوسکی است. استانیسلاوسکی مهم‌ترین پرسش‌ها را مطرح می‌کند و پاسخ‌های خودش را به آنها می‌دهد. روش او در طی سال‌های متمادد تحقیق و جست‌وجو متحول شد، ولی روش شاگردانش نه. استانیسلاوسکی در هر دوره‌ای شاگردانی داشته و هر یک از این شاگردان به دورهٔ خاص خودش محدود است. و از آنها بحث‌هایی نظیر یزدانشناسی بیرون آمد. خود او، همیشه در حال تجربه بود و دستورالعملی پیشنهاد نمی‌کرد، بلکه به معرفی ابزارهایی می‌پرداخت که بازیگر از رهگذر آن می‌توانست خودش را کشف کند، و در تمامی موقعیت‌های عینی به این پرسش پاسخ دهد: «چگونه می‌توان این کار را انجام داد؟» این اصلی اساسی است. طبیعتاً کل این قضیه برحسب تئاتر کشورش، زمان‌اش و تئاتر رئالیسم قابل توجیه است....

■ **... یعنی نوعی رئالیسم درونی... فکر می‌کنم نوعی رئالیسم وجودی... یا به بیان دقیق‌تر نوعی ناتورالیسم وجودی....**

چارلز دالین هم تمرین‌ها، بدیهه‌سازی‌ها، و بازی‌های بسیار خوبی را با ماسک‌ها ابداع کرده است، یا درواقع تمرین‌هایی که با مضمون‌هایی نظیر این اجرا می‌شود، «انسان و گیاهان»، «انسان و حیوانات». اینها برای آمادگی بازیگر خیلی مفید هستند؛ چون نه‌فقط تخیل‌اش را تحریک می‌کنند، بلکه واکنش‌های عاطفی او را هم گسترش می‌دهند. ولی این واقعاً برای قوام بازیگر تکنیکی را شکل نمی‌دهد.

■ **بنابراین ابتکار و تازگی دیدگاه شما در ارتباط با این مفاهیم متعدد چیست؟**

همهٔ سیستم‌های آگاهانه در زمینهٔ بازیگری این پرسش را پیش می‌کشند: «چطور می‌توان این کار را انجام داد؟» این چیز خوبی است. روش، آگاهی از این پرسش است که «چگونه این کار را انجام دهیم؟» به اعتقاد من آدم باید در وهلهٔ اول این پرسش را در زندگی شخصی خودش مطرح کند، ولی وقتی وارد جزئیات می‌شویم، دیگر نباید این سؤال را بپرسیم، چون درست در لحظهٔ صورت‌بندی آن، پیشاپیش به دام کلیشه‌ها و چیزهای قالبی می‌افتیم. بعد آدم باید از خودش بپرسد: «چطور این کار را نکنم؟»

مثال‌های تکنیکی همیشه روشن‌ترین مثال‌ها هستند. اجازه بدهید از تنفس مثالی بزنم. اگر ما بپرسیم «چگونه باید این کار را انجام دهم؟»، نوع کامل و دقیقی از تنفس و شاید نوع شکمی آن به ذهن متبادر می‌شود. درواقع، ما می‌توانیم ببینیم که بچه‌ها، حیوانات، و آدم‌هایی که به طبیعت نزدیکتر هستند، اساساً با شکم و دیافراگم نفس می‌کشند. ولی بعد به پرسش دوم می‌رسیم: «چه نوع تنفس شکمی‌ای از همه بهتر است؟» و می‌توانیم در میان موارد متعدد نوع دم، نوع بازدم، و نوع وضعیت ستون فقرات را کشف کنیم، این اشتباه هولناکی است، چون هیچ نوع کاملی از تنفس و حتی هیچ موقعیت فیزیکی و روحی کاملی وجود ندارد که برای همه کس موجه و مناسب باشد. تنفس، واکنشی فیزیولوژیک است که در هر یک از ما با ویژگی‌های خاصی در ارتباط است و به موقعیت‌ها، نوع تلاش‌ها، و فعالیت‌های جسمانی بستگی دارد. بیشتر مردم وقتی آزادانه نفس می‌کشند، به‌طور طبیعی از تنفس شکمی استفاده می‌کنند، ولی برخی از انواع تنفس شکمی نامحدود است، و علاوه بر این استثنائاتی هم وجود دارد. مثلاً من به زن‌های بازیگری برخورد کرده‌ام که قفسهٔ سینهٔ بزرگی داشتند و طبیعتاً نمی‌توانستند در کار خودشان از تنفس شکمی استفاده کنند. بنابراین برای آنها ضروری بود نوع دیگری از تنفس پیدا کنند که با ستون فقرات کنترل می‌شود. اگر بازیگر سعی کند به صورت مصنوعی تنفس شکمی کامل و مشخصی را پیدا کند، جلوی فرایندهای طبیعی تنفس را می‌گیرد، حتی اگر تنفس وی به‌طور طبیعی از نوع دیافراگمی آن باشد.

من وقتی خودم را در حضور بازیگر می‌یابم و با او شروع به کار می‌کنم، اولین پرسشی که از خودم می‌پرسم این است: «آیا این بازیگر مشکلات تنفسی خاصی دارد؟» ممکن است او خوب نفس بکشد؛ برای حرف زدن و آواز خواندن هم به اندازهٔ کافی هوا داشته باشد. پس چرا با تحمیل نوع متفاوتی از تنفس برایش مشکل ایجاد کنم؟ این بی‌معنی است. ولی شاید مشکلاتی داشته باشد. چرا؟ آیا این مشکلات جسمانی هستند... اگر مشکلات جسمانی هستند، از چه نوع آن هستند؟

مثلاً بازیگری منقبض است. چرا منقبض است؟ همهٔ ما به‌نحوی منقبض می‌شویم. آنطور که در اغلب مکاتب تئاتری فکر می‌کنند، هیچ کس نمی‌تواند کاملاً راحت باشد، چون کسی که کاملاً راحت باشد چیزی نیست جز یک دستمال مرطوب. موجود زنده نوعی فرایند است، یعنی نه حالت منقبض پیدا می‌کند، و نه حالت آرام و راحت. ولی اگر بازیگر همیشه خیلی منقبض باشد، باید علتی را که مانع از فرایند طبیعی تنفس می‌شود پیدا کنیم ـ که تقریباً همیشه ماهیت فیزیولوژیک یا جسمانی دارد. ما باید تشخیص دهیم نوع طبیعی تنفس او کدام است. خوب من به بازیگر نگاه می‌کنم؛ تمرینی پیشنهاد می‌دهم که او را کاملاً به تحرک فیزیولوژیک وا دارد. وقتی در یک لحظهٔ کشمکش قرار می‌گیرد، و یا با بازیگر دیگری مشغول بازی است، یعنی همان لحظه‌هایی که چیزی به‌طور خودکار تغییر می‌کند، او را تماشا می‌کنم. با فهم نوع طبیعی تنفس می‌توانیم بسیار دقیق‌تر، عواطفی را که مانع از واکنش‌های طبیعی او می‌شود مشخص کنیم و بعد هدف بازیگر این می‌شود که این موانع را کنار بزند. در اینجا تفاوتی اساسی وجود دارد میان تکنیک ما و روش‌های دیگر: تکنیک ما مطلق نیست.

ما در پی دستورالعمل‌ها یا نمونه‌های مستعملی نیستیم که ملازم طبیعی بازیگران حرفه‌ای است. سعی هم نداریم به پرسش‌هایی نظیر این پاسخ بدهیم که «چطور می‌توان عصبانیت را نشان داد؟ چطور باید راه رفت؟ چطور باید شکسپیر را بازی کرد؟» (چون درنهایت اینها همان نوع پرسش‌هایی است که معمولاً پرسیده می‌شود.) به جای این باید از بازیگر پرسید: «چه موانعی سد راه تو برای رسیدن به آن «عمل جامعی» است که باید همهٔ امکانات فیزیولوژیک تو از عزیزی‌ترین آنها گرفته تا عقلانی‌ترین‌اشان را درگیر کند؟» ما باید بفهمیم چه موانعی بر سر راه تنفس، حرکت، و مهم‌تر از همه ـ تماس انسانی او وجود دارد. چه مقاومت‌هایی وجود دارد؟ چطور می‌توان آنها را کنار زد؟ من می‌خواهم همهٔ آن چیزهایی را که مزاحم بازیگر است، رفع کنم و کنار بگذارم. آنچه که خلاق است درون او باقی می‌ماند. و این یعنی آزادسازی. اگر چیزی باقی نماند، به این دلیل است که بازیگر خلاق نیست.

یکی از بزرگترین خطراتی که بازیگر را تهدید می‌کند، به‌طور

من می‌خواهم همهٔ آن چیزهایی را که مزاحم بازیگر است، رفع کنم و کنار بگذارم. آنچه که خلاق است درون او باقی می‌ماند. و این یعنی آزادسازی. اگر چیزی باقی نماند، به این دلیل است که بازیگر خلاق نیست

من وقتی خودم را در حضور بازیگر می‌یابم و با او شروع به کار می‌کنم، اولین پرسشی که از خودم می‌پرسم این است: «آیا این بازیگر مشکلات تنفسی خاصی دارد؟»

واضح فقدان انضباط یا همان اغتشاش است. آدم نمی‌تواند خودش را از طریق هرج و مرج بیان کند. به اعتقاد من خودانگیختگی و انضباط دو وجه این فرایند خلاق محسوب می‌شوند. مه‌یر هولد کارش را بر مبنای انضباط، تشکل بیرونی، و چیزهای دیگر بنا کرد؛ و استانیسلاوسکی بر مبنای خودانگیختگیِ زندگی روزمره.

■ **ولی منظور شما از «عمل جامع» بازیگر چیست؟**

منظورم صرفاً بسیج کلیهٔ امکاناتی که از آنها صحبت کردم نیست؛ عمل جامع بازیگر، علاوه بر اینها، چیزی است که به‌سختی می‌توان تعریفش کرد، حتی اگر از دیدگاه کاری کاملاً مشخص و ملموس باشد.

عمل جامع بازیگر یعنی اینکه آدم خودش را از ماسک زندگی روزمره رها و عریان کند و درواقع حالتی بیرونی به خودش ببخشد. البته نه برای اینکه خودش را در بیرون به نمایش بگذارد، چون این نوعی خودنمایی است. این عمل، همان عمل خطیر و جدیِ رازگشایی است. بازیگر باید آماده باشد تا به صورت مطلق، اصیل و صادق جلوه کند. مثل این است که یک قدم به سوی قلهٔ ارگانیسم بازیگر برداریم، قله‌ای که در آن ذهن و غریزه متحد می‌شود.

■ **پس در عمل، شکل گیری و قوام بازیگر را باید برای هر نفر به صورت جداگانه به کار برد؟**

بله، من به دستورالعمل‌ها معتقد نیستم. بنابراین، چیزی به نام شکل گیری و قوام [گروهی] بازیگران وجود ندارد، بلکه قوام هر بازیگر به‌طور مجزا صورت می‌گیرد. چطور این کار را انجام می‌دهید؟ آنها را نگاه می‌کنید؟ از آنها سؤال می‌کنید؟

■ **و بعد؟...**

برای این کار تمرین‌هایی وجود دارد. ما خیلی کم صحبت می‌کنیم. در طول تمرین از هر بازیگر می‌خواهیم روابط خاص خودش، و دگرگونی‌های شخصی‌اش (بازخوانی خاطرات، تحریک نیازهای او و همهٔ آن چیزی که وی نتوانسته است درک کند) را جست‌وجو کند.

عمل جامع بازیگر یعنی اینکه آدم خودش را از ماسک زندگی روزمره رها و عریان کند و درواقع حالتی بیرونی به خودش ببخشد

تئاتر نوعی تقابل است. اسکور بازیگر از عناصر تماس انسانی ساخته شده است: یعنی «داد و ستد»

■ **تمرین را گروهی انجام می‌دهید؟**

نقطهٔ شروع تمرین برای همه یکسان است؛ ولی... بگذارید از تمرین‌های جسمانی مثال بزنم. عناصر تمرین برای همه یکسان است، ولی هرکس باید آنها را برحسب شخصیت خاص خودش انجام دهد. یک تماشاچی به‌آسانی می‌تواند شاهد این تمایزات برطبق شخصیت افراد باشد. مشکل اصلی این است که به بازیگر امکان بدهیم «در امنیت» کار کند. کار بازیگر مخاطره‌آمیز است؛ و باید تحت نظارت و مشاهدهٔ مستمر انجام شود. باید نوعی اتمسفر یا سیستم کاری ایجاد کرد که بازیگر در آن احساس کند کاملاً می‌تواند هر چیزی را انجام بدهد، اینکه کاری که انجام می‌دهد به هیچ وجه دستمایهٔ خنده و شوخی نخواهد بود، و اینکه کل کار او درک و پذیرفته می‌شود. اغلب در همین لحظه است که بازیگر می‌فهمد خودش را آشکار کرده است.

■ **پس میان بازیگران مختلف، و میان آنها و شما اعتماد کاملی وجود دارد.**

شکی نیست که بازیگر آن چیزی را انجام می‌دهد که کارگردان می‌خواهد، اما باید به او فهماند که می‌تواند هر چیزی را که خودش مایل است انجام دهد و اینکه حتی اگر در پایان پیشنهادات شخصی او پذیرفته نشد، هرگز از آنها علیه او استفاده نمی‌شود.

■ **یعنی مورد قضاوت قرار می‌گیرد اما محکوم نمی‌شود...**

او را باید همانطور که هست، به‌عنوان یک انسان پذیرفت.

■ **شما، با توجه به ادغام بازیگر در اجرا، به‌آسانی از اصطلاح «اسکور» به جای «نقش» استفاده می‌کنید. این تمایز ظریف مشخصاً در کار شما خیلی مهم است. می‌توانید دقیقاً منظور خودتان را از «اسکور» بازیگر شرح دهید؟**

نقش چیست؟ درواقع [نقش] تقریباً همیشه متن شخصیت، یا همان متن تایپ‌شده‌ای است که به بازیگر می‌دهند. نقش همچنین استنباط خاصی از شخصیت است، و همین جاست که بار دیگر با مسئلهٔ سنخ مستعمل مواجه می‌شویم. «هملت» روشنفکری بی‌بهره از جاه و بزرگی است، یا فردی انقلابی که می‌خواهد همه چیز را تغییر دهد. بازیگر متن خودش را دارد؛ بعد تقابل و رویارویی ضروری می‌شود. نباید بگوییم که نقش پیش متنِ بازیگر است، یا اینکه بازیگر پیش متنِ نقش است. [نقش] ابزاری است برای نمایش مقطع عرضی خود، تحلیل خود و بنابراین برقراری تماس میان دیگران. اگر بازیگر از توضیح و تشریح نقش راضی باشد، می‌داند کجا بنشیند و کی گریه کند. در آغاز تمرین‌ها، روابط به صورت معمول ایجاد می‌شود، ولی بعد از ۲۰ اجرا، هیچ چیزی باقی نمی‌ماند. بازیگری به چیزی صرفاً مکانیکی بدل می‌شود.

بازیگر برای اجتناب از این امر، باید شبیه موزیسین‌ها، اسکوری داشته باشد. اسکور موزیسین، همان نُت‌هاست. تئاتر نوعی تقابل است. اسکور بازیگر از عناصر تماس انسانی ساخته شده است: یعنی «داد و ستد». گرفتن [واکنشهای] دیگران، تقابل آنها با شخص، تجربهٔ شخصی، تفکرات شخصی و دادن پاسخ. تقریباً در این تقابل انسانیِ نزدیک و شخصی، همیشه این عنصر «داد و ستد» وجود دارد. این فرایند تکرار می‌شود، اما هیچ‌وقت کاملاً مشابه نیست.

■ **آیا برای هر اجرا این اسکور به تدریج میان شما و بازیگر تثبیت می‌شود؟**

بله، با نوعی تشریک مساعی.

■ **بازیگر آزاد است. اما او چطور (و این یکی از بزرگترین مسائلی بود که استانیسلاوسکی پیش کشید) عمل کند تا برای هر اجرا حالات خلاقی را پیدا کند که به وی اجازه**

انضباطی صرفاً مکانیکی اِعمال شود، اجرا کند؟ چطور می‌شود در یک زمان، وجود حیاتی اسکور و آزادی خلاق بازیگر را حفظ کرد؟

مشکل است که به‌طور خلاصه به این سؤال پاسخ دهیم، ولی اگر اجازه بدهید خیلی ساده پاسخ شما را بدهم: اگر در طی تمرین‌ها بازیگر، اسکور را به عنوان چیزی طبیعی و ارگانیک (یعنی به‌عنوان الگوی واکنش‌های خود یا همان «داد و ستد») تثبیت کند، و اگر پیش از اجرا آماده این اعتراف باشد و هیچ چیزی را پنهان نکند، در آن صورت هر اجرا به کمال خودش می‌رسد.

■ **«داد و ستد»... آیا با مخاطب هم همین کار صورت می‌گیرد؟**

بازیگر نباید در حال بازی به تماشاگر فکر کند. طبیعتاً این مشکلی ظریف است. بازیگر در مرحله اول، نقش‌اش را می‌سازد و در مرحلهٔ دوم اسکور را. وی در این لحظه، علاوه بر نشانه‌هایی ضروری برای بیان، در پی نوعی خلوص (حذف چیزهای زائد) است. بعد به این فکر می‌کند که: «آیا کسی می‌تواند آن چیزی را که من انجام می‌دهم درک کند؟» و این سؤال در حضور تماشاگر هم تکرار می‌شود. خود من در آنجا حضور دارم، کار را هدایت می‌کنم و به بازیگر می‌گویم: «نمی‌فهمم»، «می‌فهمم» یا اینکه «باور می‌کنم اما نمی‌فهمم»... روانشناسان به‌آسانی این پرسش را پیش می‌کشند که «مذهب شما چیست؟» - یعنی به جزئیات یا فلسفه کاری ندارند، فقط می‌خواهند نقطهٔ جهت‌گیری شما را دریابند. اگر بازیگر، تماشاگر را به‌عنوان نقطهٔ جهت‌گیری خودش حفظ کند، در همان وضعیت قرار خواهد گرفت. به یک مفهوم، بازیگر خودش را در معرض فروش می‌گذارد.

■ **و این به یک جور نمایشگری یا خودنمایی بدل می‌شود...**

بله، درواقع یکجور خودفروشی، یا ذائقه بد و الی آخر. این اجتناب ناپذیر است. یک بازیگر بزرگ لهستانی پیش از جنگ، این حالت را «عامه‌گرایی» می‌نامید. اما به اعتقاد من بازیگر نباید این واقعیت را نادیده بگیرد که تماشاگر حاضر است، و بعد به خودش بگوید: «هیچ کس دیگری وجود ندارد»، چون این دروغ است. به عبارت دیگر، بازیگر نباید تماشاگر را به عنوان نقطهٔ جهت‌گیری خودش حفظ کند، ولی در عین حال نباید از واقعیت حضور عامه غفلت کند. می‌دانید که ما در هر اجرا، رابطهٔ متفاوتی را میان بازیگرها و مخاطب برقرار می‌کنیم.

در «دکتر فاستوس»، تماشاگران میهمان هستند؛ و در «همیشه شاهزاده» ناظر هستند. ولی من فکر می‌کنم اصلی‌ترین چیز این است که بازیگر نباید برای مخاطب بازی کند، او باید «در ارتباط» با مخاطب بازی کند، یعنی باید در حضور مخاطب عمل بسیار اصیل‌تری را به جای مخاطب انجام دهد، عملی که با منتها درجهٔ صداقت اما به نحوی منضبط انجام می‌شود. بازیگر باید خودش را عرضه کند و به خودش پشت نکند، یعنی به خودش باز باشد نه اینکه به شیوه‌ای خودشیفته بسته باشد.

■ **فکر می‌کنید بازیگر پیش از هر اجرا، برای رسیدن به آن چیزی که مردم اسمش را گذاشته‌اند «فیض و موهبت» به آمادگی طولانی نیاز داشته باشد؟**

بازیگر باید زمانی در اختیار داشته باشد تا خودش را از همهٔ مشکلات و پریشانی‌های زندگی روزمره خلاص کند. ما در تئاتر خودمان فقط سی دقیقه سکوت داریم که در طی آن بازیگر مشغول آسته لباس‌هایش را آماده می‌کند، و شاید صحنه‌های خاصی را تمرین می‌کند. این چیزها کاملاً طبیعی است. یک خلبان که سعی می‌کند برای اولین بار هواپیمای جدیدی را به پرواز درآورد، در عین حال خودش را برای چند دقیقه - ۵۰ یا ۶۰ دقیقه - راحت می‌گذارد.

■ **فکر می‌کنید کارگردان‌های دیگری به غیر از خود شما بتوانند تکنیک بازیگری شما را به کار بگیرند، یعنی کسان دیگری به غیر از شما می‌توانند آن را به نتیجه برسانند؟**

درواقع در کار من باید میان زیبایی‌شناسی و روش تفاوتی قائل بشویم. البته در آزمایشگاه تئاتر ما، عناصری از نوعی زیبایی‌شناسی وجود دارد که مختص خود من است و دیگران نباید از آن تقلید کنند، چون نتیجه آن اصیل و یا حتی طبیعی نمی‌شود. ولی ما، حتی به صورت رسمی، برای تحقیق در مورد هنر بازیگر انستیتویی داریم. به‌تبع این روش بازیگر می‌تواند با دامنهٔ صوتی بسیار وسیعی صحبت کند و آواز بخواند، که نوعی نتیجهٔ عینی است. اینکه او به‌راحتی صحبت می‌کند و با تنفس خودش مشکلی ندارد هم عینی است. واقعیت این است که بازیگر می‌تواند انواع متفاوتی از واکنش‌های جسمانی و صوتی را به کار بگیرد که برای خیلی‌ها بسیار مشکل است، و خود این هم باز نتیجه‌ای عینی است.

■ **پس در حال حاضر، کار شما دو جنبه دارد: از یکسو، زیبایی‌شناسی آگاهانه و خلاق، و از دیگر سو، جست‌وجوی نوعی تکنیک در زمینهٔ بازیگری. کدام یک از این دو اول مطرح می‌شود؟**

امروزه مهم‌ترین چیز برای من کشف دوبارهٔ عناصر هنر بازیگر است.

من اولین بار به‌عنوان یک بازیگر آموزش دیدم، بعد به‌عنوان یک کاشف. در اولین کار خودم در کراکو و پوژنان، محافظه‌کاری تئاتری و مصالحه را کنار گذاشتم. رفته‌رفته متحول شدم و کشف کردم که ارضای خودم کمترین ثمر را دارد و به جای آن باید امکان خودشناسی را برای دیگران بررسی کنم. این یکجور ازخودگذشتگی نیست؛ برعکس، یکجور ماجراجویی بسیار بزرگ است. در انتها، ماجراجویی‌های خالق آسان می‌شود، ولی مواجه با آدم‌های دیگر، مشکل‌تر، پرثمرتر و بسیار انگیزه‌بخش‌تر است. اگر من بتوانم شبیه کاری که در «همیشه شاهزاده» با ریچارد چشیلاک کردم، از طریق بازیگر - و در مشارکت با او - به نوعی رازگشایی و کشف نفس نائل شوم، این برای خیلی پرثمرتر از این است که روزی، صرفاً نام خودم را مطرح کنم و یا سر و صدایی راه بیاندازم. بنابراین کم‌کم خودم را به سمت نوعی تحقیق شبه علمی در زمینهٔ هنر بازیگر کشاندم. و این نتیجهٔ رشد شخصی است و نه حاصل یک طرح مقدماتی.

امروزه مهم‌ترین چیز برای من کشف دوبارهٔ عناصر هنر بازیگر است. من اولین بار به‌عنوان یک بازیگر آموزش دیدم، بعد به‌عنوان یک کاشف

بازیگر نباید تماشاگر را به عنوان نقطهٔ جهت‌گیری خودش حفظ کند، ولی در عین حال نباید از واقعیت حضور عامه غفلت کند

۱. اصطلاح Score، در اصل اصطلاحی کاملاً موسیقیایی است و به کپی نوشتاری یا تایپ‌شدهٔ ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) اشاره دارد که در آن همه بخش‌های مربوط به آلات موسیقیایی یا اصوات به نمایش درآمده است.