بررسی تحلیلی بازتاب و تطبیق متداکتینگ در شیوه‌ی عمل بازیگران ایران

محسن حکیمی[1]، دکتـر حمیدرضا افشار[2]، احمدعلی جهانی راد[3]
(تاریخ دریافت: ۹۵/۰۹/۱۵، تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۱/۰۴)

چکیده

بازیگران قطع نظر از زمان و مکان در بعضی نکات و قواعدِ ویژه، اشتراک دارند. متداکتینگ الگویی است که جوهره‌ی تغییرات تمامی شیوه‌های پیش از خود را دارد. متد بر پایه‌ی نظریات استانیسلاوسکی که معتقد بود در هر عمل روانی چیزهایی جسمانی و در هر عمل جسمانی چیزهایی روانی وجود دارد، شکل گرفت. این تکنیک، توسط نظریه‌پردازانی چون لی‌استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایسنر مدون و به‌سرعت به‌عنوان تکنیکی موفق در بازیگریِ مدرن قرن بیستم به جهان معرفی شد. بر این اساس بازتاب متد را در شیوه‌ی عمل بازیگران ایران همانند بازیگران دیگر نقاط جهان می‌توان مشاهده کرد. برای رشد کیفی بازیگری همانند دیگر هنرها، راهی جز قیاس با الگوهای تخصصی وجود ندارد. به‌همین خاطر مسئله‌ی اصلی این پژوهش تحلیلی، قیاس و تطبیق شیوه‌ی عمل بازیگران ایران با شیوه‌ی عمل بازیگرانی‌ست که توانسته‌اند با الگو قرار دادن متد به‌خوبی تعامل بین غریزه و تکنیک را در ارائه‌ی شخصیت نشان دهند تا از این‌طریق نحوه‌ی برخورد آن‌ها با این متد مورد ارزیابی قرار بگیرد. پژوهش حاضر، به‌لحاظ روش توصیفی- تحلیلی، و از نظر شیوه‌ی گردآوری اطلاعات جزء تحقیقات «میدانی» و «کتابخانه»ای می‌باشد. برای انتخاب آزمودنی‌ها نیز از روش «نمونه‌گیری غیر تصادفی» استفاده شده است. به‌نظر می‌رسد شباهت‌هایی در تکنیک بازی برخی از بازیگران ایران با آن‌چه در متداکتینگ اجرا می‌شود، وجود دارد ولی زمانی

۱- (نویسنده‌ی مسئول): مدرس هنر و دانشجوی کارشناسی ارشد بازیگری. مؤسسه‌ی آموزش عالی نبی‌اکرم تبریز، شماره‌ی تماس: ۰۹۱۲۷۲۲۳۵۵۶؛ کد پستی: ۱۶۱۹۶۸۴۹۱۴
۲- دانشیار و عضو هیأت‌علمی گروه تئاتر، دانشکده‌ی سینماتئاتر، دانشگاه‌هنرتهران(استاد راهنما). شماره تماس: ۰۹۱۲۱۰۶۸۶۳۷؛ کد پستی: ۱۳۱۴۷۵۴۷۱۷
۳- مدرس هنر و کارشناس‌ارشد پژوهش هنر. شماره‌تماس: ۰۹۱۱۱۷۷۷۶۰۷؛ کد پستی: ۱۶۱۹۶۸۴۹۱۴

که بحث ایجاد تعامل بین غریزه و تکنیک پیش می‌آید، بازیگران ایران به‌لحاظ تکنیکی، کمتر خود را درگیر جهان درونی نقش می‌کنند و به‌همین علت آن‌چه در بازیِ اکثر آن‌ها به‌چشم می‌خورد عدم انسجام در یک‌پارچه نشان‌دادن شخصیت است.

واژه‌های کلیدی
تکنیک بازیگری، متداکتینگ، لی استراسبرگ، استلا آدلر، سنفورد مایسنر

مقدمه

متداکتینگ[1] به‌واسطه‌ی اجراهای بازیگرانی که در اکتورز استودیو[2] و تئاتر گروه[3] و... آموزش دیده بودند، در جهان شناخته شد. بازیگرانی که توسط استراسبرگ، آدلر و مایسنر آموزش دیده بودند، به‌تدریج جا پای اسطوره‌های کلاسیک آمریکا گذاشتند. در این بین الیا کازان با الگوبرداری از سیستم استانیسلاوسک[4]، که تأکید بر روانشناسی درونی بازیگر و افزایش هیجان و احساس تماشاگر دارد، بازیگران بزرگی را پرورش داد. لذا بازیگری متد، چیزی جدا از سیستم استانیسلاوسکی نیست و در اساس همچنان دنباله‌رو نظریات استاد بزرگ خود می‌باشد. از این لحظه‌است که شیوه‌ی عمل بازیگر پیشرفتی اساسی می‌کند. در تأیید این صحبت «فیلم ساخته شده از تراموایی به‌نام هوس در سال ۱۹۵۱ سه جایزه‌ی اُسکار به‌دست آورد و به‌عنوان اولین فیلم در تاریخ سینما، توانست سه جایزه از چهار جایزه‌ی اُسکار را که به بازیگران تعلق می‌گیرد، از آن خود کند» (دامود، ۱۳۸۸: ۲۰). نسل جدید بازیگران با حفظ کردن روش‌های امتحان پس‌داده‌ی متداکتینگ و تبدیل شدن به بازیگران دوست داشتنی تماشاگران در سراسر دنیا، متداکتینگ را به‌عنوان درخشان‌ترین دستاورد شیوه‌ی عمل بازیگر در قرن بیستم تثبیت کردند. جایگاه تماشاگر و سلیقه و رأی او از اهمیت والایی برخوردار است و متداکتینگ با سرعتی غیرقابل باور روشی منحصربه‌فرد برای نزدیکی به‌واقعیتی که تماشاگران آن‌را باور کنند ایجاد کرد. «هملت در پاسخ معروف خود به ملکه در خصوص واکنش به مرگ پدرش با آگاهی از احساسات درونی خود نقش هملت را روی صحنه اجرا یا زندگی می‌کند و در نهایت این تماشاچیان هستند که درباره‌ی قوت یا ضعف بازیگر قضاوت می‌کنند نه خود بازیگر» (Carlson, 1996: 70). بازیگران متد برای باورپذیر شدن در نگاه تماشاگر، از ابزاری مثل گوش‌کردن، عمیق‌تر و دقیق‌تر دیدن، تمرکز، رهایی از تنش عضلانی، کشف زیر متن‌ها و... کمک می‌گیرند. چراکه اگر از هر کدام از این‌ها غفلت کنند، نه‌تنها هیچ شخصیتی خلق نمی‌شود بلکه تنها یک کپی دسته‌چندم از یک تیپ اجتماعی را مشاهده خواهیم کرد که با نگاه متداکتینگ فاصله دارد. بازیگران در این مسیر پله‌پله دست‌به ساخت شخصیت می‌زنند و با کمک توصیه‌های تکنیکی کارگردان دست به‌خلق دنیای فرضی درون و بیرون نقش زده تا شخصیت انسانی دیگر را به‌نحوی باورپذیر برای تماشاگر ارائه دهند. مانند بازیگران آثار برگمان که تحت هدایت او موفق به‌خلق شخصیت‌های ماندگاری در تاریخ شده‌اند. «شخصیت‌های آثار برگمان، با مسائل پیچیده‌ی روانی رودررو هستند و علی‌رغم کنش‌های متضاد، منش یگانه‌ای

1- Method Acting
2- The Actors Studio
3- Group Theater
4- Constantin Stanislavski

دارند» (فراستی، ۱۳۹۰: ۳۷۹).

پس از ورود به بحث تحلیلی، تأثیر آن‌را در شیوه‌ی عمل بازیگران کشورمان مورد تحلیل‌وبررسی قرار می‌دهیم. چراکه امروزه متداکتینگ به‌عنوان تکنیکی امتحان پس‌داده، جای خود را بین بازیگران جهان ازجمله بازیگران کشور ما باز کرده‌است. میزان پیدا و پنهان کیفیت تأثیر متد بر شیوه‌ی عمل بازیگران ایران، از راه تحلیل‌وبررسی علمی کار آنان و قیاس بازی آن‌ها با بازیگران مطرح بین‌المللی، تا حدی قابل‌شناسایی می‌باشد. در این‌راستا نقش آفرینیِ بازیگرانی که هم پرورش یافته‌ی تئاترند و هم در سینما نقش‌های زیادی را ایفا کردند مانند خسرو شکیبایی، پرویز پرستویی، رضا کیانیان، دانیال حکیمی و مهدی هاشمی را در تعدادی از آثارشان و در راستای اهداف پژوهش ارزیابی می‌کنیم. هدف اصلی این پژوهش بررسیِ تحلیلی، اهمیت، کاربرد و تمرکز بر حضور و ظهور شاخصه‌های متداکتینگ در شیوه‌ی عمل بازیگران ایران می‌باشد.

بخش اول: بررسی تحلیلی شاخصه‌های متداکتینگ

تحلیل آراء استراسبرگ، آدلر و مایسنر

مؤلفه‌های اصلی بازیگری متد بر روند تمرکز، تنش‌زدایی ذهنی و عضلانی، به‌کارگرفتن حواس پنج‌گانه برای بازآفرینی احساس‌هایی که به‌وسیله‌ی این حواس در ما ایجاد می‌شوند، بررسی مسائل مربوط به‌رفتار بیرونی نقش، کشف لحظات شخصی مربوط به‌نقش و... مبتنی است تا بازیگران با تمرین و کسب مهارت بیاموزند، چگونه دنیای فرضی بیرون و درون نقش را برای خلقِ شخصیتی متناسب با اهداف متن بیافرینند.

لی استراسبرگ

سه رویکرد از کار استراسبرگ متمایز است: راحتی، تمرکز و حافظه‌ی عاطفی. «بنا به‌اعتقاد استراسبرگ خواسته‌ی اساسی بازیگر باید به‌سوی تربیت مهارت‌های درونی‌اش از طریق فرایند «راحتی و تمرکز جهت داده شود. این فرایند دوگانه‌ی راحتی و تمرکز اجراکنندگان را به‌سوی لحظات خلوت شخصی رهبری می‌کند، آن‌طور که شاگردش، کیم استنلی، به‌عنوان «چیزهایی در خویش که تو بتوانی استفاده کنی» شرح می‌دهد» (Hodge, 2000: 134).

استلا آدلر

از آنجاکه «احساسات خاطرات گذشته، سخت به چنگ می‌آیند و مهارکردن و نشان‌دادن‌شان همیشه عملی نیست» (تأییدی، ۱۳۸۶: ۱۹)، آدلر معتقد به‌ساختن دنیای فرضی نقش به‌وسیله‌ی تخیل بازیگر است» (۱۳۸۸: ۳۳). وی ریشه‌ی بازیگری را در تخیل بازیگر می‌داند و می‌گوید ارزش‌گذاری یک بازیگر بر اساس توان تخیلش انجام می‌گیرد (روته، ۱۳۸۹). بر این مبنا در کلاس‌های بازیگری آدلر، مهم‌ترین تمرینات آن‌هایی هستند که به‌استفاده از تخیل

مربوط می‌شوند. برمانت عنوان می‌کند: «هر لحظه که شما روی صحنه ایجاد می‌کنید، هر کلمه که حرف می‌زنید نتیجه‌ی زندگی درست تخیل شماست» (Bermant, 2013: 2). چراکه «نودونه درصد رویدادهای روی صحنه، حداقل تا قسمتی از تخیل نشأت می‌گیرند» (Hodge, 2000: 140).

سنفورد مایسنر

مایسنر، تأکید زیادی دارد که بازیگر باید در «لحظه» باشد. خود را یک معلّم بی‌نهایت غیرعقلانی برای بازیگر می‌داند که روشش بر این حقیقت استوار است که تمام بازی‌های خوب از قلب سرچشمه می‌گیرند و در آن‌ها نیروی ذهنی وجود ندارد. مایسنر اختلاف شدیدی با استراسبرگ در مورد گذاشتن مابه‌ازای شخصی برای نقش دارد. به‌این معناکه معتقد است اگر بازیگر در لحظه‌ای که دارد با پارتنرَش بازی می‌کند، به‌خاطرات شخصی و حافظه‌ی خودش برای خلق و بازآفرینیِ دوباره‌ی یک احساس عاطفی رجوع کند، ممکن است پارتنرش را فراموش کرده و در لحظه‌ی حضور نداشته باشد. او می‌گوید، به‌مرورِ زمان، اصالتِ معنایی گذشته تغییر می‌کند و ممکن‌است بازیگران با رجوع به گذشته، آن‌جا گرفتار شوند. به‌همین دلیل تکنیک مابه‌ازایِ شخصی و استفاده از حافظه‌ی حسی- عاطفی را رد می‌کند.

بخش دوم: بازتاب شاخصه‌های متداکتینگ

شیوه‌ی عمل بازیگران ایران

کارگردان بزرگ سیدنی پولاک گفته است: «کارگردان گوینده‌ی فیلم است، مانند زمانی که شما یک داستان می‌گویید (Rooney & Lou Bell, 2011: 3). اگر کارگردان درست بازیگر انتخاب کند و مشکل فیلم‌نامه نداشته باشد – این دو ضروری‌اند – در داستانی که می‌گوید یک تکه‌ی کوچک از زندگی خواهد داشت (ibid, 32). ناگفته پیداست بازیگر هم باید آمادگی لازم برای اجرای نقش‌های پیچیده را برای همراه شدن با کارگردان داشته باشد. در این مسیر برای شناخت استعداد ذاتی بازیگران ایران، اجرای نقش‌های پیچیده و درونی، می‌تواند معیار مناسبی باشد. خسرو شکیبایی در هامون اثر داریوش مهرجویی شخصیتی را بازی می‌کند که به‌لحاظ روحی آرام و قرار ندارد و درگیری‌های عاطفی با همسرش و مجادلات در محیط‌کار و بحران‌های فکری که ناشی از پرداختن به پایان‌نامه‌ی دکترایش درباره‌ی عرفان اسلامی است، او را زیر فشارهای شدید روانی قرار داده است. شکیبایی، واکنش‌هایش را بر مبنای الگوی بداهه‌پردازیِ مرسوم در متداکتینگ و بر اساس چیزهایی که دریافت می‌کند (می‌شنود) بنا نهاده است. برمانت معتقد است: «در بداهه‌پردازی فرآیند تولید و خلاقیت به‌طور هم‌زمان اتفاق

می‌افتند و این هم‌زمانی از فقدان متن حاصل می‌شود» (Bermant, 2013: 1). این فرآیند در خلقِ شخصیت هامون آشکار است. شکیبایی درگیری‌های ذهنی و تشویش‌های روحیِ هامون را آن‌طور که مایسنر به‌آن معتقد است در لحظه‌ها نشان می‌دهد و از بازی بداهه‌پردازانه برای نشان‌دادن لایه‌های زیرین شخصیت استفاده می‌کند و رفتار او به‌گونه‌ای است که انگار هیچ متنی وجود نداشته است.

هامون عنوان می‌کند که باید افکارش را متمرکز کند. شکیبایی دقیقاً متوجه نقص عدم‌تمرکز در شخصیت شده و به‌همین دلیل این نوع رفتار پرتنش و سرشار از اضطراب را انتخاب کرده است. لذا تماشاگر باور می‌کند که هامون برای رسیدن به تمرکز سعی دارد راهی میان‌بر را انتخاب کند که همان سرعت و هیجان برای رسیدن به‌آرامش است. به‌عنوان مثال در صحنه‌ی تصادف از تنش به سکونِ آنی رسیده و با مهارت تمام با گذاشتن سر روی فرمان ماشین، در نقطه‌ی عطف بحران به سکونِ لحظه‌ای می‌رسد. در سکانس‌های مشابه دیگری نیز می‌توان این نوع رفتار را از او دید. در بسیاری از صحنه‌ها به‌نظر می‌رسد او متنی دیگر را در درون متن اصلی پرورش می‌دهد و علیرغم رفتارهای بدنی، با تپق‌هایی که در گفتارش اعمال می‌کند تناقض روانیِ هامون را در رفتار زبانی‌اش نیز منعکس می‌کند. شکیبایی می‌گوید: «من جلوی اتفاق‌ها را نمی‌گیرم. حالا گوشم می‌خارد، می‌خارانمش. خیلی اتو کشیده جلوی دوربین نمی‌ایستم که مبادا به شخصیت لطمه بخورد. معتقدم بازیگری مجموعه‌ی رفتارهای آدمی است. در هامون اصلاً به‌این‌که سرم را تکان بدهم تا موهایم پریشان شوند، فکر نمی‌کردم» (هاشم‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۲).

یکی از چیزهایی که غیر بازیگر را از بازیگر حرفه‌ای مشخص می‌کند همین است که به‌قول معروف نمی‌داند با دست‌هایش چه‌کار کند و اگر گوشش یا دماغش خارش گرفت، چه‌کار بکند. کار سختی که به‌نظر می‌رسد شکیبایی از عهده‌ی انجام آن برآمده است. بازیِ شکیبایی در مجموع صحنه‌هایی را می‌سازد که پر از جنب‌وجوش و متناسب با شناسنامه‌ی شخصیت است و در تک‌تک لحظات انگیزه‌ی عمل، در نهایت منتج به‌ارائه‌ی عملی صادقانه توسط بازیگر می‌شود. چیزی که در روش استانیسلاوسکی و مایسنر یکی از اصول اساسی به‌شمار می‌رود. در این روش، بازیگر برای یافتن انگیزه‌ی عملِ شخصیت، وابستگی به‌کلمات را فراموش کرده، سراغ زیر متن‌ها رفته و مسائلی که کنش‌های شخصیت را برای رسیدن به هدفی مشخص بر می‌انگیزند روشن می‌سازد. از نظر استانیسلاوسکی هم معنای دیدن برای بازیگر با دیگران متفاوت است. «بر این اساس بازیگر نباید تنها خطوط نوشتاری را از روی

متن بخواند و حفظ کند» (Moore, 1974). این همان چیزی است که مایسنر بروز صادقانه‌ی عکس‌العمل‌های احساسی انسان و بازیگری را مرتبط می‌داند.

بر همین مبنا روش او بازگرداندن بازیگر است به نیروی محرک آنیِ احساسش و بازی‌ای که شدیداً ریشه در غریزه دارد. او دریافت وظیفه‌ی بازیگر صرفاً آمادگی برای انجام عملی است که روی صحنه اتفاق می‌افتد. بهترین بازی که او به‌آن اعتقاد دارد، از پاسخ بی‌اختیار بازیگر به‌شرایط محیطی آنی به‌دست می‌آمد. «روش او به‌این منظور طراحی شده است که تمامی ابزار عقلانی را در بازیگر حذف کرده و او را به یک پاسخگوی بی‌اختیار در مورد مکانی که در آن قرار دارد و اتفاقی که برایش می‌افتد تبدیل کند» (\www.Sanford Meisner Biofiles\ sandy- profile-s.gif).

بر این اساس شکیبایی به‌گونه‌ای به‌ایفای نقش می‌پردازد که گویی واقعاً در موقعیت متن به‌سر می‌برد و تأکید بر رفتار واقعی و صادقانه(همان‌طور که در مصاحبه‌اش عنوان کرده است)، از موارد لاینفک کارش می‌باشد. البته باید پذیرفت که‌این پاسخ بی‌اختیار، در نهایت از متن نشأت می‌گیرد و این همان موردی است که آدلر، عنوان می‌کند الهام بازیگر باید از دنیای متن ناشی شود نه شرایط زندگی شخصی خودش.

اشاره‌ی زاریلی در این مورد آن است که: «بین «زندگی واقعی» و «رفتار بازیگری» شباهت‌ها و تفاوت‌هایی وجود دارد. آن‌ها الگوهای عضلانی مشابهی دارند و بازتاب مشابهی بر مخاطب دارند. تفاوت آن‌ها در انگیزه‌ای است که آن‌ها را به راه می‌اندازد و همین‌طور در حالت‌های ذهنی و فیزیولوژیکی داخلی‌ای است که با آن‌ها است. به‌عنوان مثال در عاطفه‌ی خودجوش، انگیزه از جهان واقعی درونی یا بیرونی می‌آید؛ در عاطفه‌ی «ارائه شده» یا «بازی شده» انگیزه از متن ناشی می‌شود» (Zarrilli, 1995: 197). در ورایِ بازی‌هایی پر جنب‌وجوش از این دست صحنه‌های متعارف خواهان فرافکنی فعال بازیگر به‌کمک چهره و بدن است.

«کارگردانی مثل برگمان در نمای کلوزآپ- چهره‌ها در نمای درشت- که با درونی‌ترین احساس آدمی در ارتباطند، از فیلم‌نامه و قصه و حتی محیط می‌گذرد و به قصه‌ی درون- آدم‌ها- نقب می‌زند. بدین معنا که بازیگر با کار بر روی درون، دچار خلأیی از نظر گرایش به‌اعمال بیرونی شده که تنها چهره و چشم قادر به جبران آن هستند» (فراستی، ۱۳۹۰).

در آژانس شیشه‌ای اثر ابراهیم حاتمی‌کیا، پرویز پرستویی تمام تلاش خود را می‌کند تا شخصیتی واقعی را بر مبنای نمونه‌ای شبیه حاج کاظمِ فیلم خلق نماید. یک دیکتاتور خیرخواه که ذهن پیچیده‌ای ندارد. او در این فیلم وقتی

با برخورد بد مدیر آژانس مواجه می‌شود دچار تنشی عصبی می‌شود که از جنگ تحمیلی برایش به‌یادگار مانده است. از این زمان به‌بعد هنگامی‌که رو به دوربین قدم بر می‌دارد پلک نمی‌زند و حالت چهره و چشم‌هایش خبر از اتفاقی غیرمنتظره می‌دهند. حالت چشم‌های پرستویی، حالات روانی و التهاب روحی حاج کاظم را نمایان می‌سازد. او در این لحظه با واکنشی فیزیکی شیشه‌ی اتاق را با پیشانی‌اش می‌شکند و درگیر ماجرایی می‌شود که از قبل برای آن برنامه‌ریزی نکرده است. چیزی که ممکن بود باعث شود بازی پرستویی به‌سمت بازی آل‌پاچینو در بعدازظهر نحس اثر سیدنی لومت برود، با این اصل که هدف هر کدام از آن‌ها متفاوت است به دوسوی مجزا می‌رود.

آل پاچینو در بعدازظهر نحس بازیِ پر تنشی ارائه می‌دهد و مدام در حال تغییردادن ریتم کلامش است. در سالن بانک در حال جست‌وخیز است و بیرون از بانک، با رفتارش توجه مردم را به‌خود جلب می‌کند. این بازیگر علیرغم تمام رفتارهای بیرونی که برای پردازش این شخصیت اعمال می‌کند، خلأهای باقیمانده در رفتار بیرونی شخصیت را در حالت چشم‌هایش نشان می‌دهد. نکته اینجاست که او آگاهانه دست به گروگانگیری می‌زند ولی «پرستویی» با قصد قبلی این‌کار را نمی‌کند. لذا سکوت و سکون پرستویی کاملاً درست و در راستای اهداف متن اتفاق می‌افتد. اما تأکید فراوان او مبنا بر این‌که افراد درون آژانس، شاهد ماجرا هستند و نه گروگان، به‌نوعی دست شخصیت را برای ما رو می‌کند تا منتظر اتفاق غیر منتظره‌ای از طرف او نباشیم. از این لحظه تلاش پرستویی برای ایفای نقش حاج کاظم، هیجان و اضطراب را از تماشاگر می‌گیرد. به‌همین خاطر سکانس کشتن مدیر آژانس در اتاقی دیگر و به‌دور از چشم شاهدین و اضطراب و تلاش شاهدین برای فرار از دست حاج کاظم، آن‌چنان که باید باورپذیر نیست و در مقابل، راحتی گروگان‌های آل‌پاچینو و تصمیم اختیاری برخی از آنان برای ماندن، کاملاً باورپذیر از کار در آمده است. اگر فیلم‌نامه به‌قدری در شخصیت‌پردازی حاج کاظم بهتر عمل می‌کرد تلاش‌های بازیگر نتیجه‌ی بهتری می‌داد. چراکه کارگردان باید با تسلط بر فیلم‌نامه به بازیگر کمک کند. «هرچه دانش کارگردان از فیلم‌نامه بیشتر باشد، بیشتر می‌داند که کاراکتر کجا باید برود(چه‌طور باید عمل کند)» (Rooney, 2011: 33).

در بید مجنون اثر مجید مجیدی، پرستویی در نقش یوسف این فرصت را یافته است تا نقشی پیچیده که مهارت‌های رفتاری خاصی را می‌طلبد بازی کند. یکی از تکنیک‌های متداکتینگ برای خلق شخصیت‌هایی که از پیچیدگی بالایی برخوردارند این است که: «از دیگر مهم‌ترین رویدادهای زندگی‌اش را فرا

می‌خواند، و سپس می‌کوشد فقط جنبه‌های حسی را به‌یاد آورد: لمس کردن، چشیدن، دیدن و...» (Hodge, 2000: 134). این از ویژگی‌های کار استراسبرگ است و همان‌طور که قبلاً عنوان شد، به‌طور مشخص تأکید وی بر احساسات، عواطف و مابه‌ازای شخصی برای بازیگر می‌باشد. یعنی بازیگر باید بتواند از خاطرات شخصی‌اش به‌عنوان یک تکنیک استفاده کند. «وسف که در کودکی بر اثر حادثه بینایی‌اش را از دست داده، پس از عملی موفقیت‌آمیز بینایی‌اش را باز می‌یابد. «از لحاظ روان‌شناشی می‌توانیم دو مرحله از تخیل را تشخیص دهیم: اول تصویر خویش در جای کاراکتر دیگر و دوم تصویر آن کاراکتر در آن موقعیت» (ibid: 2). بر این اساس اگر بازیِ پرستویی را به دو قسمت تقسیم کنیم یکی لحظاتی که نمی‌بیند (تصویر خویش در جای کاراکتر دیگر) و دیگری لحظاتی که می‌بیند (تصویر آن کاراکتر در آن موقعیت)، باید بگوئیم بازی او در لحظاتی که می‌بیند، بسیار متفاوت از لحظات دیگر است. البته نباید از نظر دور نگاه داشت که کارگردان در به‌وجودآوردن شخصیتی واحد برای بازیگر نقشی اساسی ایفا می‌کند. درست به‌مانند روشی که «برگمان» برای هدایت بازیگرانش به‌کار می‌گیرد.

«شخصیت‌های برگمان در دوسطح زندگی می‌کنند؛ اجتماعی و فردی. کاوش آن‌ها با تنش همراه نیست. هرچند ممکن است انسان‌هایی پرتنش و درگیر هیجانات غیرعادی باشند، اما زندگی همراه آن‌هاست و بسیار باوقارند. اما بین دو سطح زیستی شخصیت‌ها گسستی موجود نیست و آن‌ها یک شخصیت واحدند» (فراستی، ۱۳۹۰: ۳۷۹). این یک رابطه‌ی دوطرفه بین کارگردان و بازیگر است. «با یک بازیگر خوب کارگردان همیشه اعتبار خواهد داشت. تماشاگران او را در نقش باور می‌کنند. چراکه بازی خوب همین است- «بازی باورپذیر». اگر بازیگر تبدیل به شخصیت شود و به نقش زندگی ببخشد تماشاگر نیز او را خواهد پذیرفت» (Rooney, 2011: 31). در بازی پرستویی بنای شخصیت بر اساس غریزه استوار است او به‌خوبی از عهده‌ی ایفای نقش بر می‌آید. به‌عنوان مثال، لحظه‌ای که پس از عمل، چشم‌هایش را باز می‌کند و انعکاس تصویرش را در شیشه‌ی بیمارستان می‌بیند، استادانه غریبه بودنش را با تصویری که سال‌ها ندیده است نشان می‌دهد. لحظه‌ی بعد که پرستاران می‌خواهند او را به اتاقش برگردانند، بازی حسّی و بداهه‌پردازانه‌اش که بر می‌گردد تا تصویر جامانده‌ی خودِ غریبه‌اش را مجدداً ببیند، بسیار باورپذیر و غافلگیرکننده از کار در آمده است.

اما در برخی موارد علاقه‌ی تماشاگران ایرانی به بازی‌های حسّی، باعث می‌شود به مهارت‌های تکنیکی بازیگران مثل تسلط بر رفتارهای بدنی در حین اجرا توجّهی نداشته باشند. رفتارهای

بدنی در قالب زبان بدن، یکی از مهم‌ترین عوامل در شخصیت سازی است که بازیگر به‌کمک آن می‌تواند ماهیت شخصیت را نشان دهد. رضا کیانیان در خانه‌ای روی آب اثر بهمن فرمان آرا، به وزنش ۲۰ کیلوگرم اضافه کرد. بازیگران متد از این دست رفتارها برای نزدیک‌تر شدن به شخصیت فیلم بسیار بهره می‌گیرند. در گاو خشمگین اثر مارتین اسکورسیزی، رابرت دنیرو برای نشان دادن دوران بازنشستگی جک لاموتا پس از یک دوره‌ی حرفه‌ای، مجبور می‌شود وزنش را زیاد کند. این تغییر وزن، به‌خوبی تغییر کنش‌ها و رفتارهای بازیگر را باور پذیر کرده است. در طوفان، اثر محمدرضا بزرگ‌نیا مهارت‌های فردی دانیال حکیمی در تعامل با بازی حسی و غریزی او قرار دارد. وی با این‌که مهارت‌های کافی برای شنا را از قبل آموخته، اما برای بازی در این فیلم چندین ماه تمرینات سخت و پر فشاری را زیر نظر یک مربی خصوصی فرا می‌گیرد تا آمادگی بدنی و مهارت‌های کافی را برای بازی در این نقش به‌دست بیاورد. در جایی از دیالوگ‌های فیلم، حکیمی که در طوفان دریا گرفتار شده است، می‌گوید: «کاش دوباره طوفان بشه... یک طوفان بزرگ... اونجوری خیلی بهتره... حتماً مارو یه جایی می‌بره». دیالوگ‌هایی که نشان از قدرت او برای حضور در شرایط سخت را دارد و او با قدرت رفتارهای بدنی‌اش که در چشمانش نیز منعکس می‌شود، آن‌را به‌خوبی به‌مخاطب القاء می‌کند و آن‌چنان به دریا می‌زند که گویی سال‌هاست در آب زندگی می‌کند. حکیمی از توانایی‌های بدنی‌اش به‌انضمام نگاه تیزبینش در این سکانسِ بخصوص، که مثل عقاب تمام سطح گسترده‌ی دریا را از نظر دور نگاه نمی‌دارد و گویی تا کیلومترها را می‌بیند، حس ترحم تماشاگر را نسبت به شخصیتی که بازی می‌کند از بین می‌برد. او قرار نیست تسلیم شود. بنابراین مدام به آب می‌زند و دوستش که صدمه دیده است را با طناب به هر طرف که می‌خواهد می‌برد. حکیمی تنها و تنها درماندگی‌اش را در برابر خدا امضاء می‌کند. لازم است بازیگران برای ایفای هر نقشی یک کد را برای ورود به دنیای نقش و تعریف نقش برای خود فرض کنند. او در اینجا نقش یک نجات دهنده را ایفا می‌کند و به‌خوبی بحران پیش آمده برای خود و دوستش را مدیریت می‌کند.

«تمام حالات و وضع قرارگیری و حرکت بدن بازیگر باید حالت و منظور کاراکتر را انتقال دهد. حساس بودن به وضعیت بدن در فضا و کنترل معنایی که پرتاب می‌شود در سکوت از صحنه به‌سمت تماشاچی مورد نظر است» (Bermant, 2013: 1). ارائه‌ی شناسنامه‌ی شخصیت بر مبنای زبان بدن یک مسئله‌ی جدی است. بر اساس نظریات «آدلر» بازیگر باید از خودش دور شود و عادت‌های رفتاریِ نقش را به خودش نزدیک کند تا تفاوت خودش با نقش را کشف نماید. به‌خاطر همین است که یک بازیگر در نقش‌های مختلف، حضوری

متفاوت دارد. ناگفته پیداست وجوه تأکید برای استراسبرگ و آدلر در این زمینه متفاوت است. یکی می‌گوید نقش را به خودتان نزدیک کنید و دیگری می‌گوید خودتان را به نقش نزدیک کنید.

در بید مجنون شاید نوع راه رفتن پرستویی، هنگام نابینایی کمی با اغراق به‌نظر برسد اما پس از آن‌که بینایی‌اش را به‌دست می‌آورد، فراموش نمی‌کند که از ۸ سالگی تا کنون، یعنی ۳۷ سال است که به‌این نوع راه‌رفتن عادت کرده است. لذا به‌همان شکلی راه می‌رود که در دوره‌ی نابینایی‌اش راه می‌رفته است و این رفتاری کاملاً درست است. پرستویی جزو آن دسته از بازیگرانی است که توانایی‌اش در انجام مهارت‌های رفتاری را به‌اثبات رسانده است. اما شاید شوریدگی درونی شخصیتِ یوسف از یک‌طرف و اجرای توأمان مهارت‌های فردی از طرف‌دیگر، او را دچار چالش کرده باشد. هماهنگ‌ساختن چالش بین روح و جسم مسئله‌ی ساده‌ای نیست. او در برخی سکانس‌ها به‌زیبایی از عهده‌ی این‌کار برآمده است و در برخی سکانس‌ها، آن‌چنان که باید، موفق عمل نکرده است.

رضا کیانیان در آژانس شیشه‌ای با آگاهی تمام و بر اساس تعامل بین حس و تکنیک عمل کرده و توانسته مهارت‌های رفتاری‌اش را دقیقاً منطبق با خواست شخصیت فیلم‌نامه و عمدتاً با حالت‌گزینی بر اساس زبان بدن ارائه دهد. کیانیان می‌گوید: «برای ایفای نقش سلحشور در آژانس شیشه‌ای، فرض من یک یوزپلنگ بود؛ تنها، مهاجم، بلندپرواز، معقول و آرمانی» (۱۳۸۸: ۱۴۲-۱۴۳).

وی با قراردادن حالت دست‌هایش در وضعیتی خاص، نوعی متانت رازآلود را به‌مخاطب القاء کرده و خونسردانه خود را در موضعِ شنیدن قرار می‌دهد. نوع بازی او در سکانسی که برای اولین بار وارد آژانس می‌شود به‌گونه‌ای است که گویی همه‌چیز را تحت مالکیت خود دارد. حتی بعد از این‌که خلع سلاح می‌شود، تغییری در رفتار او نمی‌بینیم و جایگاه خود را در موضع قدرت حفظ می‌کند. او از اشیائی که اطرافش قرار دارد استفاده می‌کند تا ضمن شخصیت دادن به آن‌ها، راحتیِ خود را از حضور در آن مکان به رخ «حاج کاظم» بکشد.

در تعامل بین حس و تکنیک می‌توان به بازیِ دنیل دی‌لوئیز در پای چپ من اثر جیم شرایدن اشاره کرد. او در این فیلم از تمرکز بر مهارت‌های رفتاری به‌عنوان عامل جبران کننده نقص عضو شخصیتِ فیلم بهره می‌گیرد و در لحظات بحرانی از تنش‌های گفتاری برای نشان‌دادن چندین حس متضاد بهره می‌برد تا شخصیت به‌سمت سکون و انفعال کشیده نشود. در متداکتینگ، بازیگران برای این‌که درونیات عمیق ذهنی شخصیت را نشان دهند در لحظاتی خاص چند حسّ متضاد را با هم می‌آمیزند. در سکانسی که آلن، خبر ازدواجش

با پیتر را می‌دهد، دچار شوکی ناگهانی شده و فرصت این‌را پیدا می‌کند تا تمام دردهایش در طول زندگی را فریاد بزند. او در این سکانس در آن‌واحد رفتار احساسیِ دوگانه‌ای نشان می‌دهد، به‌همراه این‌که فراموش نمی‌کند، یک فلج مغزی مادرزاد است و رفتارهایش باید بر این اساس چیده شوند.

بازیگران زیادی در ایران قادر به اجرای چنین مهارتی هستند. آمیختن دو حس متضاد در فرهنگ نمایشی ما ریشه دارد و مسئله‌ی «بازی در بازی» که اساس تعزیه، سیاه بازی و تخت‌حوضی را تشکیل می‌دهد به نوعی با این پدیده عجین است. این وجه اشتراک دلیلی بر وجود ماهیتی یگانه بین سبک بازیگری شرق و غرب نیست اما امروزه بازیگری مدرن در بسیاری از موارد، با الگوبرداری از سنت‌های شرقی شیوه‌ی شخصی خود را ارائه می‌دهد. زمانی‌که بازیگر از خط درام جدا می‌شود، بر سیر حرکت درام حکم ناظر را پیدا کرده و تفسیری شخصی از نقش ارائه می‌دهد. بازیگر در این‌جا به‌نوعی از قوانین عمل و عکس‌العمل درام عدول کرده و با نقش فاصله‌گذاری می‌کند. این میل به فاصله‌گذاری را در بازی‌های رابرت دنیرو به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد. دنیرو در مقاطع خاصی از جریانِ بازی کناره گرفته، سکوت و سکون تفکر برانگیزش او را متمایز می‌کند. کار او مانند شطرنج بازی‌است که در عین حدس‌زدن انگیزه‌ی بازی حریف، به خط سراسری بازی خود نیز وفادار می‌ماند. بازیگر در این لحظات، فرصت پیدا می‌کند تا عمق اتفاقات پیش‌آمده را واکاوی کرده و به‌مقام ناظر درام اعتلا یابد.

مهدی هاشمی در آقا یوسف اثر علی رفیعی پس از آن‌که به‌طور اتفاقی متوجه می‌شود دخترش رفتار صادقانه‌ای ندارد، دست به‌عمل مستقیم نمی‌زند و واکنش خود را نسبت به‌این عمل دخترش به‌تعویق انداخته، در مقابل خواست درام سکوت کرده و اندیشه را بر عمل ترجیح می‌دهد. چراکه می‌خواهد با نوعی مقدمه‌چینی زمینه را برای بروز کنش نهایی فراهم آورد. در انتهای فیلم هاشمی منتظر زنی است تا به خانه‌ی دکتر آمده و وسایل دکتر را برایش شمال ببرد. در این لحظات درونیات عمیق ذهنیِ آقا یوسف و انتظار او برای آن‌که مطمئن شود این زن، دخترش هست یا نه بسیار دیدنی است. هاشمی در این سکانس هیچ حس اضافه‌ای نشان نمی‌دهد و پس از این درنگ بسیار موقرانه قاب دوربین را ترک کرده و وارد سکوتی دراماتیک می‌شود. در سکانس بعدی آقا یوسف را در حال رفتن می‌بینیم. کمتر بازیگری می‌تواند در حالی‌که پشت به دوربین قدم برمی‌دارد حس آنیِ لحظه را منتقل می‌کند. گوئی یک کارگردان نامرئی در این لحظات بحرانی، به وی دیدی به‌عنوان یک ناظر اجرای نقش می‌دهد. هاشمی بسیار موقرانه و با متانت گام برمی‌دارد. در نوع قدم برداشتنش

نوعی سَبُکیِ ناشی از تهی‌شدن می‌بینیم. وی هم‌چنان که در حال دور شدن از قاب دوربین است، با تیزهوشی فراوان تماشاگر را به‌خود نزدیک می‌کند و ما با او در این لحظات سخت و دردناک همراه شده و باورش می‌کنیم. بازیگر خلّاق امروز، می‌تواند در حین بازی، خود را به‌عنوان بازیگر ببیند و تحلیل کند. یعنی به‌همان سان که پیرو غریزه‌اش است ناظر اعمال غریزی خود نیز هست. چشم سوم یکی از مؤلفه‌های اصلی در متداکتینگ است. بازیگرانی که ادراکی از مقوله‌ی چشم سوم دارند می‌توانند اجرای واقعی خود را با اجرای ذهنی چشم سوم مطابقت دهند و در این مقایسه دریابند نتیجه‌ی کارشان با آن‌چه در ذهن داشته‌اند، چه‌قدر فاصله داشته است.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد، شباهت‌هایی در تکنیک بازی برخی از بازیگران ایران با آن‌چه در متداکتینگ اجرا می‌شود، وجود دارد. این شباهت‌ها تنها از مسیر آموزش‌های نظری و علمی در مدرسه و دانشگاه نظیر آن‌چه در اکتورز استودیو به‌وقوع پیوسته، صورت نگرفته است بلکه در پاره‌ای موارد، از طریق هوش و استعداد شخصیِ خود را به‌منصه‌ی ظهور می‌رساند و مبتنی بر تجربه و غریزه است. به‌نظر می‌رسد، بازیِ آن‌ها بسیار نزدیک به نظریه‌ای است که مایسنر ارائه داده است و آن پاسخ بی‌اختیار و خودبه‌خودی بازیگر به‌شرایط محیطی و بازی‌ای است که شدیداً ریشه در غریزه دارد. با این‌حال نباید از این نکته غافل شد که وقتی بحث ایجاد تعامل بین غریزه و تکنیک پیش می‌آید، بازیگران ایران به‌لحاظ تکنیکی، کمتر خود را درگیر جهان درونی نقش می‌کنند و به‌همین علت آن‌چه در بازیِ اکثر آن‌ها به‌چشم می‌خورد عدم انسجام در یک‌پارچه نشان‌دادن شخصیت است.

منابع

- آدلر، استلا (۱۳۸۸)، تکنیک بازیگری، ترجمه‌ی احمد دامود، چاپ سیزدهم، نشر مرکز، تهران.
- تأییدی، پرویز (۱۳۸۶)، تئوری استانیسلاوسکی در پرورش هنرپیشه، چاپ دوم، نشر قطره، تهران.
- دامود، احمد (۱۳۸۹)، بازیگری و کارگردانی در تئاتر و سینما از نگاه دو کارگردان برجسته(الیا کازان و اینگمار برگمان)، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
- دامود، احمد (۱۳۸۹)، بازیگری متد، چاپ هفتم، نشر مرکز، تهران.
- روته، جوانا (۱۳۸۹)، کلاس‌های بازیگری استلا آدلر، ترجمه‌ی مهدی ارجمند، چاپ سوم، انتشارات نقش‌ونگار، تهران.
- فراستی، مسعود (۱۳۹۰)، رؤیا- پناهگاه(اینگمار برگمان و سینمایش)، چاپ اول، نشر ساقی، تهران.
- کیانیان، رضا (۱۳۸۸)، تحلیل بازیگری، چاپ سوم، انتشارات نقش‌ونگار، تهران.
- مایسنر، سنفورد؛ لانگ‌ول، دنیس (۱۳۹۱)، تکنیک بازیگری، چاپ اول، انتشارات افراز، تهران.
- هاشم‌زاده، سیدسعید (۱۳۸۷)، حمید هامون؛ من و خودم (تحلیل بازی شادروان خسرو شکیبایی در هامون)، مجله‌ی نقد سینما، شماره‌ی۲۶-۲۷، ص۱۲.

- Bermant, Gordon (2013), WorkingWith(out) a net: improvisational theater and enhance well- being, Vol. 4, Desember.
- B. Zarrilli, Philip (1995) Acting (Re) Considered (theories and practices), London and New York: Routledge.
- Carston, Marvin (1996), Performance (Acritial Introduction).
- Hodge, Alison (2000) Twentieth Century Actor Training, London and New York, Routledge.
- Moore, Sonia(1974), The Stanislavski system. The professional traning of an actor. Digested from Tea chine of Konstantin Stanislavski. USA newyourk the vikingress new Revised edition.
- Rooney Bethany؛ Lou Belli Mary (2011), Directors Tell The Story, Londen, Focal press.
- http://www.sanford meisner. bio- files\sandy- profile-s.gif
- http://www.actorsactiv.blogfa.com