

کارگردان و هدایت بازیگر

کافی نزدیک و منطبق باشند. انتخاب درست بازیگران بیش از ۷۰ درصد کار کارگردان است، به طوری که در این خصوص به اغراق گفته‌اند: «کارگردانی چیزی نیست، جز جبران اشتباه در انتخاب بازیگران».

می‌توانیم بازیگران را به دو دسته حرفه‌ای و آماتور تقسیم کنیم. برخی گمان می‌کنند که بازیگر حرفه‌ای نیاز به هدایت و راهنمایی کارگردان ندارد. این امر شاید در رابطه با نقشهای ساده و پیش‌پا افتاده صادق باشد، اما در رابطه با نقشهای پیچیده و استثنایی، که شخصیت توسط نویسنده به طور جدی و عمیق تحلیل روانی شده، و کنش و واکنشهای او قابلیت تحلیلهای متفاوت و حتی متضاد را دارد، صادق نیست. زیرا در چنین مواردی، همه اجزاء نمایش می‌بایستی برای انتقال یک هدف معین از طرف کارگردان و بازیگر تعیین شده و هماهنگ شوند.

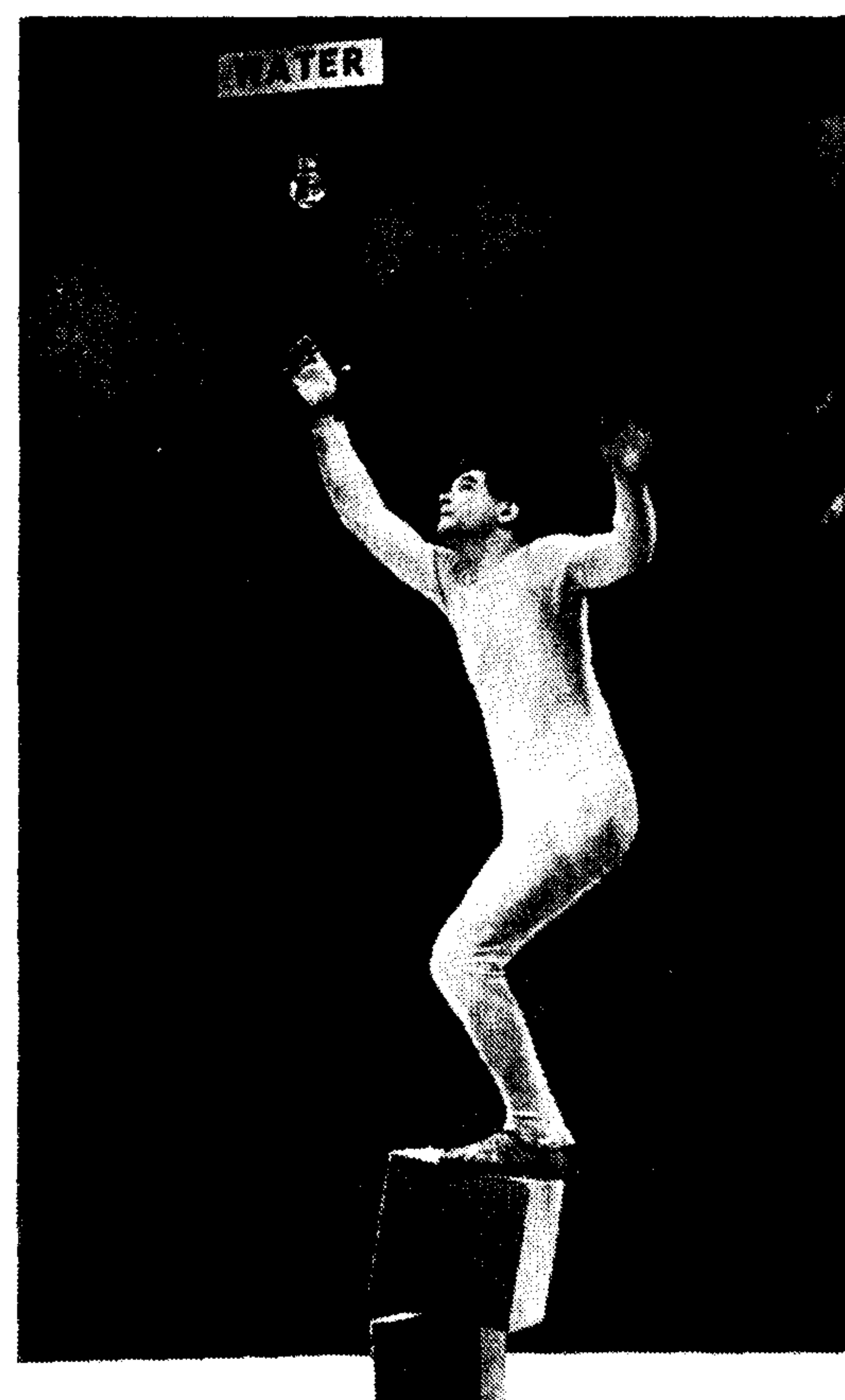
خصوصیت بازیگر حرفه‌ای با تجربه این است که می‌تواند خواسته کارگردان را درک کرده و سعی کند چارچوبی از نقش را پس از دریافت نظر کارگردان مجسم سازد. اما تجزیه یک نمایش به قطعات کوچک و کوچکتر، موجب می‌شود که او هر لحظه به راهنمایی و تأیید کارگردان نیازمند باشد، تا بتواند ضمن بازسازی لحظات نقش، خود را با مجموعه بازیگران و عناصر دیگر حاضر در صحنه هماهنگ کند. فقط در چنین حالتی است که کارگردان و بازیگر می‌توانند هدفی از پیش تعیین شده و معلوم را به صورتی هماهنگ به صحنه آورند.

لذا بازیگران حرفه‌ای (منظور کسانی هستند که بار تجربه و دانش را در زمینه بازیگری حمل می‌کنند، نه همه کسانی که صرفاً نمایش طریقهٔ امرار معاش ایشان است!) این واقعیت حتمی را می‌دانند که پس از پذیرش کارگردان به عنوان راهنما و تعیین کنندهٔ خطوط بازی، باید بعد از مشورت با او از نظرات نهاییش تبعیت نمایند و تمرینها را آن طور که او پیش‌بینی کرده به پیش برند و خلاصه خود را با همهٔ توان و تجربه‌شان در اختیار کارگردان و در نتیجه کار بگذارند و بدیهی است که متقابلاً انتظار دارند، کارگردان، آنها را با تمرینهای مناسب و تحلیل و گفتگوی سنجیده، به سوی بازسازی صحیح نقش هدایت کند.

بازیگران آماتور نیز در بسیاری اوقات فرصت می‌یابند که در کنار بازیگران حرفه‌ای به تمرین و ایفای نقش پردازند. لیکن در جریان تمرینها می‌بایست در شرایطی یکسان عمل نمایند، تا یکدستی و انطباق در تمرینها موجب گرمی و سرعت در پیشرفت کار شود.

بسیاری از نظریه پردازان معتبر تئاتر جهان بر این عقیده‌اند که تئاتر بیش از هر چیز عبارت از بازی بازیگر است. این ادعا متکی بر استدلال قابل قبولی است، مبنی بر اینکه نمایش را می‌توان بدون دکور، بدون تنظیم نور، بدون لباسی طراحی شده و بدون گریم و بی‌نیاز از موسیقی اجرا کرد. اما نمی‌توان تئاتر را تصور نمود که در آن بازیگر نقش نداشته باشد. اگر این واقعیت را بپذیریم که جوهر نمایش همانا در بازی است، باید بیندیشیم که کار اصلی کارگردان تئاتر چیست؟ آیا کار اصلی او منحصر به ایجاد فضایی زیبا و دلنشین از طریق دکور، نور، وسایل صحنه، ترکیب صحنه، موسیقی و... یا حتی انتقال یک پیام کلی از طریق مجموعهٔ این عناصر است؟ اگر چنین است، آیا می‌توان نمایشی ترتیب داد که در آن بازیگر نقش نداشته باشد؟ باید گفت که بی‌تردید حاصل چنین تلاشی هر چه باشد، تئاتر نیست!

پس تئاتر با بازیگر به وجود می‌آید، و مهمترین و اصلترین وظیفهٔ کارگردان در تئاتر همانا هدایت بازیگر است.



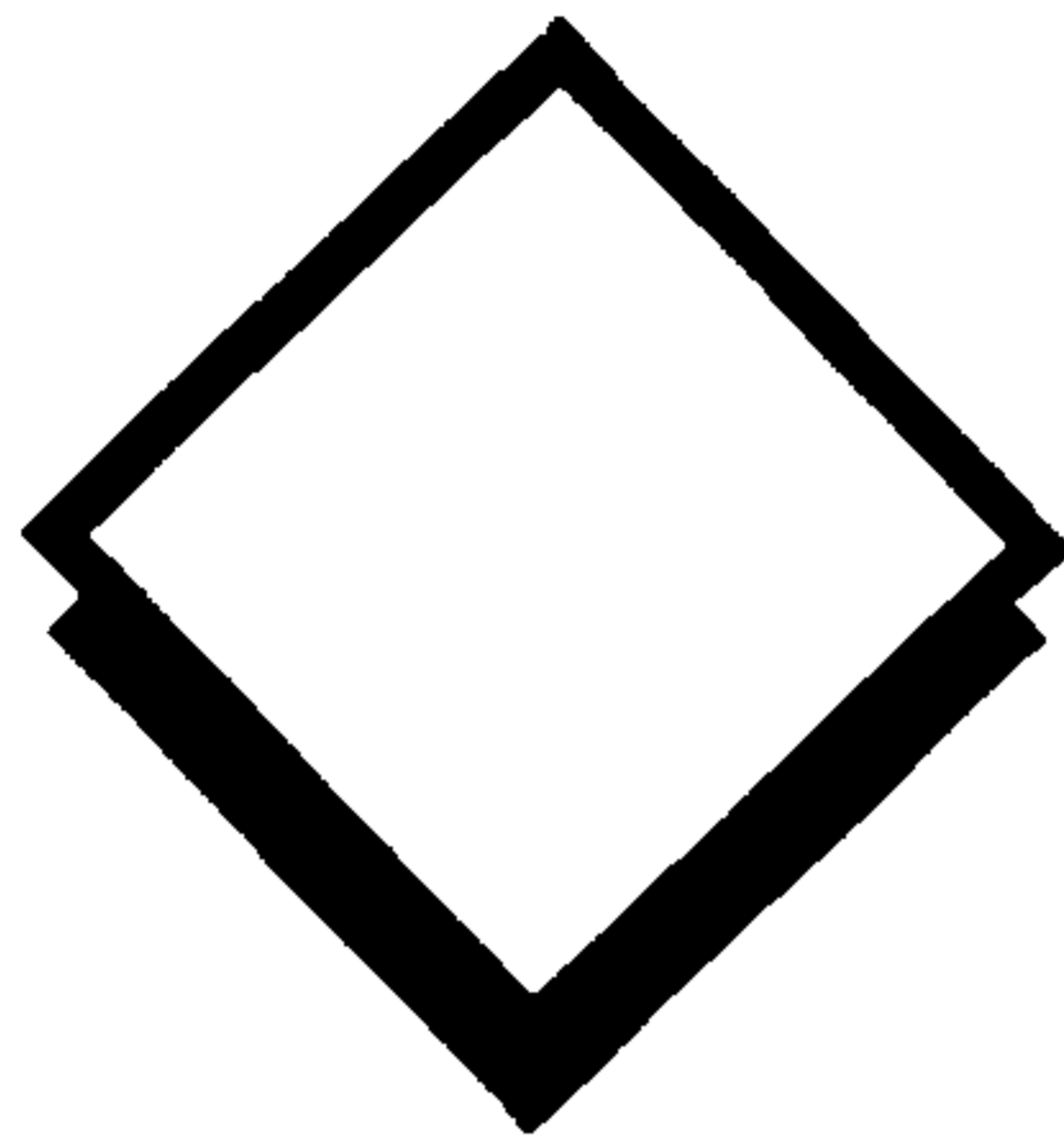
بازیگر را چگونه هدایت کنیم؟

اولین قدم کارگردان برای بازسازی شخصیت‌های نمایشی در صحنه، انتخاب درست بازیگران است. بازیگرانی که هم از لحاظ روحی و هم از نظر فیزیکی با نقشهای مورد نظر به قدر

تاجبخش فنائیان

عضو هیأت علمی دانشکده هنرهای زیبا
گروه آموزشی هنرهای نمایشی

یک تحلیل دقیق از نمایش، می‌تواند به درک چگونگی ارتباط اشخاص با یکدیگر و نتیجه حاصل از این ارتباط در کل نمایش، بیانجامد.



تأثیر رفتارهای بیرونی در کشف کیفیت احساسات نقش

تمرینات بدنی و بیانی صرفاً برای آماده‌سازی عضلات بدن و اندامهای گفتاری انجام نمی‌شود. بلکه ایجاد انعطاف لازم، جهت ایفای نقش از جمله دلایل لزوم این تمرینات است. در صورتی که بازیگر، احساسات، عواطف، افکار نقش و کیفیت حرکات را به درستی تشخیص نداده باشد، نرمشهای بدنی و توانایی‌های بیانی و گفتاری، او را در خلق شخصیت مورد نظر یاری نمی‌کند، کما اینکه قهرمانان ژیمناستیک و یا آکروبات بازهای حرفه‌ای، صرفاً به دلیل برخورداری از اندامی انعطاف پذیر، قادر به ایفای نقش نیستند. همانطور که خوانندگان حرفه‌ای، به سبب توانایی در به‌کارگیری صوت و بیان، الزاماً هنر پیشگان خوبی نخواهند بود.

نرمش بدنی و توانایی بیانی تنها برای آماده سازی شخص بازیگر جهت ایفای نقش مفید فایده است. لذا کارگردان می‌تواند هنگام تمرین، سعی کند تا بازیگران از طریق نرمشهای بدنی و تمرینهای بیانی مناسب، محتوای نمایش را کاملاً جذب و فضای نمایشنامه را احساس و ادراک کنند. در این رابطه کارگردان می‌تواند با کشف کیفیت اعمال دراماتیک نقش، تمرینهای مناسبی را به بازیگران پیشنهاد کند که از طریق اعمال بیرونی، ضمن نرم نمودن عضلات، آنان را به باطن نقش هدایت کند.

هرگاه تجزیه و تحلیل نمایش و بحث پیرامون نقش تأثیر لازم را نمی‌بخشد، این اعمال بیرونی، بازیگر و کارگردان را به طور معجزه‌آسایی یاری می‌دهد. وقتی که بازیگران از کانالهای فیزیکی، با حرکات نقش رو به رو می‌شوند، در می‌یابند که بدنشان به صورت ناخودآگاه در مقابل کنشهای بازی، واکنش نشان می‌دهد، در این رابطه مثالی

روخوانی متن برای کشف حقایق متن اولین وظیفه کارگردان عبارت است از کشف دوباره حقایق موجود در متن نمایش، تا همان حقایق یکبار دیگر بازسازی شده و در معرض دید قرار گیرد. در صورتی که کارگردان و در نتیجه بازیگران، با متن برخوردی سطحی داشته باشند و تنها به ظاهر و در نهایت حفظ کردن دیالوگها اکتفا کنند، حاصل؛ نمایشی ضعیف و پیش‌پا افتاده خواهد بود.

کشف دوباره حقایق متن، بسته به میزان پیچیدگی آن، مستلزم بارها خواندن و تفکر در حول و حوش آن است. بهتر است خواندن متن به طور گروهی و با حضور بازیگران انجام پذیرد. زیرا برای دریافت همه حقایق متن، اذهان خلأ همه گروه می‌تواند پربارتر از تراوشات ذهن یک تن (کارگردان) باشد. دورخوانی اولیه باید به گونه‌ای انجام شود که همه بازیگران به برداشت واحدی از متن برسند. بحث در مورد متن نمایش نیز به منظور سنجیدن برداشتهای بازیگران از حرکات و یا محرکهای مقدماتی انجام نمی‌شود، بلکه برای کشف ساختار نمایشی متن است. کشف منطق توالی صحنه‌ها، یافتن حرکات مشخص متن، تعیین کردن مراحل مختلف نمایش، چگونگی شکل‌گیری نقاط اوج و صحنه‌های حساس، از جمله مواردی هستند که در حین این مرحله از دورخوانی، هدف گروه را تشکیل می‌دهند.

در این مرحله باید به خاطر داشت که بیشترین توجه بر روی نکات ضروری و مهم معطوف شود. «لغات کلیدی» می‌توانند راهگشای بازیگران برای درک حرکات مربوط به صحنه باشند. یادداشت لغات کلیدی هر قطعه از نمایش، بازیگر را یاری می‌کند تا هنگام بدیهه‌سازی، با رجوع به آنها، از چارچوب مضمون نمایش و اعمال نقش خارج نشود، ضمن آنکه سایر کلمات غیر کلیدی در حول و حوش عمل نقش، ساخته و پرداخته خود بازیگر و در نتیجه مورد باور اوست، که تسلط و راحتی او را برای ایفای نقش تا حدود زیادی امکان‌پذیر می‌سازد.

این یادداشتهای می‌تواند مشخص‌کننده حرکات، برخوردها و لحظات حساس و قابل توجهی باشد که جریان، یا روند اصلی قطعات نمایش را شکل می‌دهند.

هر یک از بازیگران می‌توانند یادداشتهای شخصی را که در طول چند بار دورخوانی برداشته‌اند، در جریان تمرینها با خود داشته باشند، ولی ارزش‌گذاری حرکات مسأله‌ای است که کل گروه باید درباره آن به توافق برسند. یافتن لغات کلیدی، پس از به دست آوردن

می‌زنیم:

در نمایشنامه اتللو، دو صحنه وجود دارد که «یاگو» در آنها سعی دارد ذهن «اتللو» را نسبت به «کاسیو» و «دزد مونا» مسموم کند. چند نوع تمرین فیزیکی که می‌تواند حرکات دراماتیک این صحنه را شکل دهد عبارتند از:

۱. جنگ با گاو: در این تمرین، «یاگو» به عنوان جنگنده و «اتللو» به عنوان گاو که قرار است یاگو او را زخمی کند مطرح است. بی‌تردید، گاو هنگام مبارزه با گاو باز از خود مقاومت نشان می‌دهد. و نیز سعی دارد، ضمن گریز از تیرگاو باز، او را مورد حمله قرار دهد. هوشیاری، دقت و زیرکی گاو باز، توأم با نگرانی از موقعیت خود و احساس خطر از ناحیه گاو و تلاش وی برای صدمه زدن به او، موقعیت حسّی یاگو را برای بازیگر، ملموس می‌کند. همچنین احساس مقاومت و سرکشی و خطر و وحشت را در بازیگر نقش اتللو بر می‌انگیزد.

۲. ماهیگیری که با ماهی به دام افتاده بازی می‌کند: در این تمرین بازیگر نقش یاگو، احساس بازی با ماهی بدام افتاده خود، یعنی اتللو را تجربه کرده، حرکات دراماتیک او را یافته و جزئیات رفتاری خود را در رابطه با شخصیت یاگو کشف می‌کند.

۳. کشمکش به وسیله کمند: اگر طنابی به دور اتللو بسته شده و سر آن در دستهای یاگو قرار بگیرد، یاگو می‌تواند درست مثل یک ماهی در دام افتاده با اتللو بازی کند. وقتی سرطناب را محکم می‌کشد، او را خسته می‌کند، و وقتی که از جانب او مقاومتی احساس کرد، کمی تسلیم می‌شود، و دوباره در موقع مناسب بازی را آغاز می‌کند. بازیگر نقش یاگو می‌تواند در ضمن این تمرین، خاصیت فیزیکی خطوط حرکت را با عمق زیاد درک کند. همچنین برداشت خوبی از روابط فیزیکی حاکم بر فضا، و افت و خیز حرکت صحنه‌ها، به دست خواهد آورد، بازیگر نقش اتللو نیز مقاومت را در عمل تجربه خواهد کرد و به وضوح خواهد دید که چگونه کشیده شده و در دام یاگو گرفتار می‌شود.

این روش بازیافت فیزیکی برای نزدیک شدن به شخص بازی خصوصاً در نمایشهای منظوم، بسیار مفید بوده و مانع توقف در سطح پوسته ظاهری احساسات متن می‌شود.

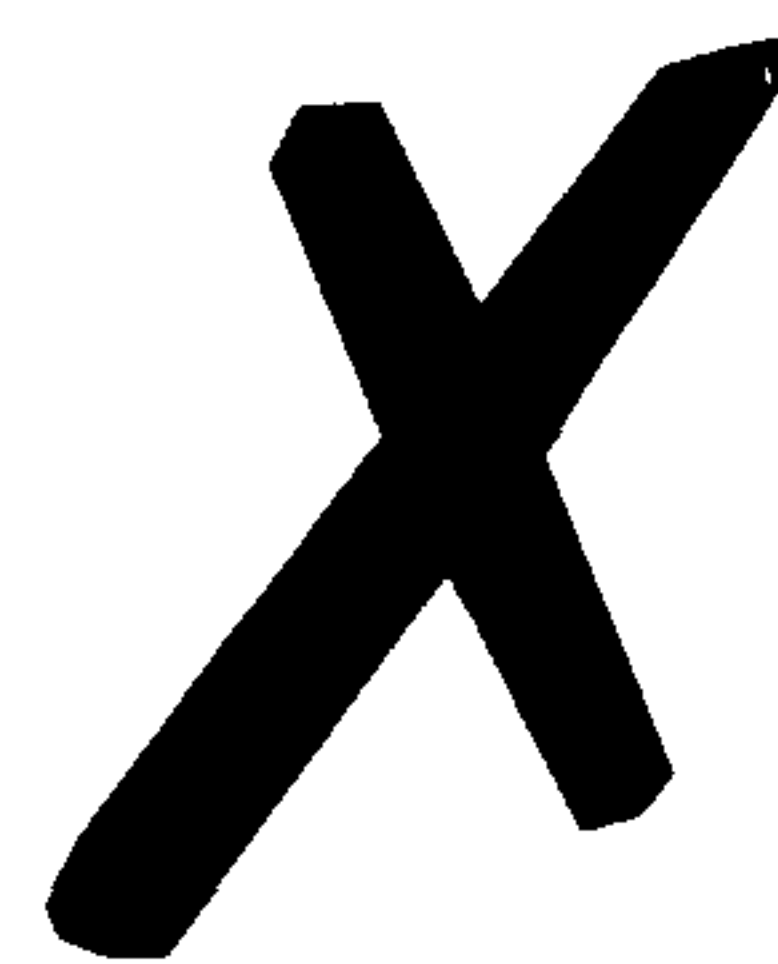
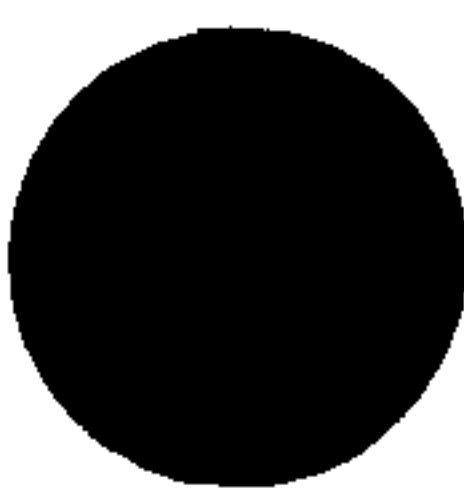
رفتار کودکانه

در برخی از نمایشها، به ویژه در نمایشهای کمدی می‌توان از تقلید رفتار کودکان، توسط اشخاصی که ظاهری برانزنده دارند و سعی می‌کنند خود را عاقل و باشکوه جلوه دهند، استفاده کرد. پس از انجام تقلیدهای کودکانه، با توجه به مضمون نقش،

(در این مرحله نیز از لغات کلیدی یادداشت شده می‌توان سود برد). بازیگر سعی در کنترل این اعمال کودکانه می‌کند، در این حالت، تضاد بین ماهیت حقیقی رفتار و تظاهرات شخص، موقعیتی کمیک بوجود می‌آورد. از طریق این دست‌آعمال فیزیکی، نیروهای بالقوه بازیگر آزاد شده، و او را قادر خواهد ساخت تا ارکان اساسی حرکت را نمایان سازد. این مقابله فیزیکی همچنین می‌تواند کلام و بیان نمایش را بشکافد، همچنان که مفاهیم متن را از درون وجود بازیگر به تصویر می‌کشد.

گاهی یک عامل فیزیکی خاص و محدود به بازیگر کمک می‌کند که احساس درستی از موقعیت و کلیت شخصیت نقش خود پیدا کند. این عامل فیزیکی ممکن است نحوه نگاه داشتن سر، ایستادن، نشستن، فرم و شکل دستها و پاها، یا عادات مخصوص مثل دست کشیدن به ریش و یا برداشتن چند قدم به سمت جلو و.. باشد.

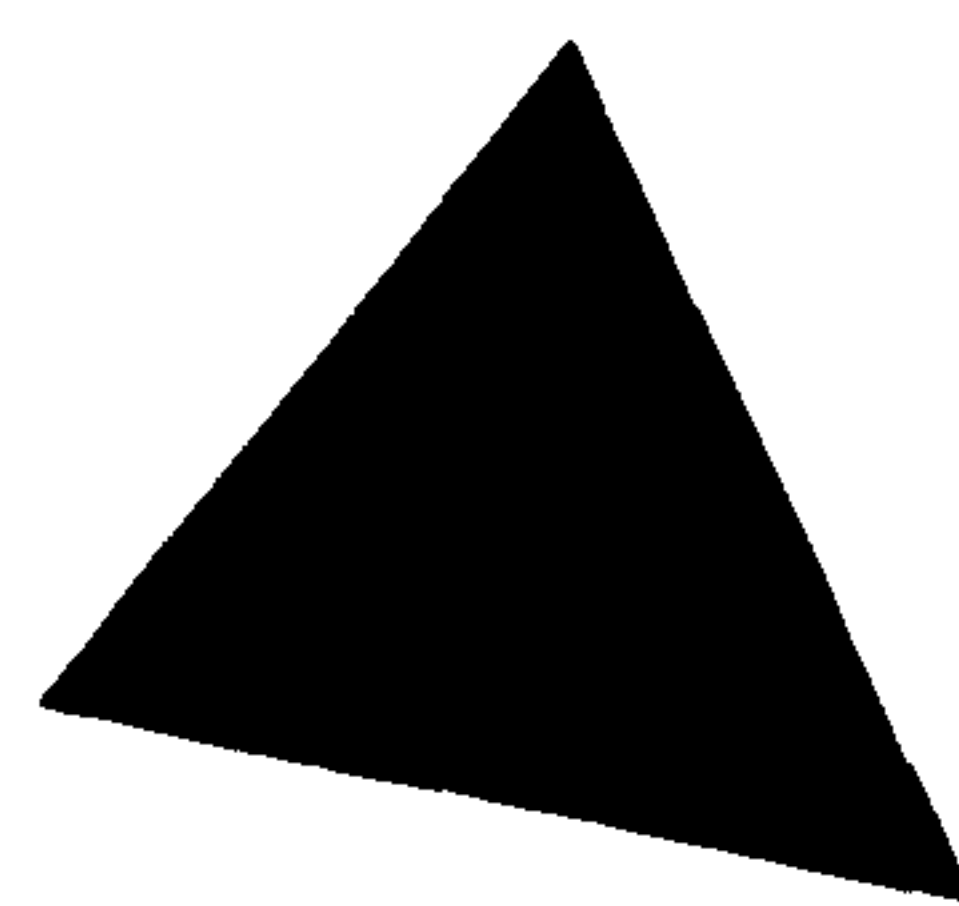
همچنان که همه می‌دانند، لارنس اولیویه، از طریق گذاشتن بینی مصنوعی به شخصیت نقش خود نزدیک می‌شد.



تقلید حالات حیوانات

یکی دیگر از تمرینات مفید در این زمینه، تقلید حالات مختلف حیوانات است. در این مرحله بازیگران باید به سمتی هدایت شوند که قالبهای یک شخصیت انسانی را با توجه به اوزان حرکتی و مظاهر کلی حیوان مورد نظر به دست آورند.

انتخاب حیوان، باید با توجه به تحلیل شخصیت، مناسب با حالات و رفتار او صورت پذیرد تا تقلید رفتار او مغایر با رفتار و حالات مخصوص شخص بازی نباشد. این گونه تمرینات اگر با دقت و براساس تحلیل درست انجام شود، موجب خارج شدن بازیگر از پوسته ریتم حرکتی می‌گردد.



بدیهه‌سازی

بدیهه‌سازی اساس بسیاری از هنرهای شرقی از جمله هنرهای نمایشی شرق است. در تعریزه،

نقالی، پرده خوانی، معرکه گیری و... بدیهه سازی از اهمیت خاصی برخوردار است. در اثنای اجرای این نمایشها، هنرمند به مناسبت زمان و مکان اجرای نمایش، و همچنین خصوصیات مخاطبان حاضر، دست به یک سری بدیهه سازیهای میزند که ارتباط نزدیکتر او با تماشاگر را سبب می شود. از آنجا که محور اصلی قصه نمایش و هدف و شیوه های اثر گذاری مخصوص آن نمایش برای هنرمند کاملاً روشن و شناخته شده است، او این مجال را دارد که به هنگام لزوم با استفاده از بدیهه سرایی تماشاگران را وارد ماجرا کرده و حس حضور در حادثه را در آنها تقویت کند. بدین ترتیب او قادر است تماشاگر را محو قصه نمایش ساخته وی را کاملاً با نمایش درگیر کند. در غرب نیز هنرمندان نمایش کمپادالارته ضمن اجرای نقشهای مشخص، با بدیهه سرایی سوژه را آب و تاب بیشتری داده، تماشاگر را با خود همراه می کردند و با استفاده از مهارتهای شخصی، کل نمایش را براساس الگوهای از پیش تعیین شده، به وجود می آوردند. برای بدست آوردن نتایج مثبت از تمرینهای بدیهه سازی، لازم است که در جریان دورخوانی، از حفظ کردن متن اجتناب شود. چراکه پس از حفظ کردن جمله به جمله متن، بازیگر ناخودآگاه از عبارات متن استفاده می کند و بدین ترتیب امکان بدیهه سازی از او سلب می شود. باید به خاطر داشت که دورخوانی متن، فقط به خاطر آشنایی اولیه با چهارچوب ساختاری و محتوایی نمایش و روند کلی داستان صورت می گیرد. پس از درک چگونگی و چرایی به وجود آمدن متن نمایش، خلاصه ای در چند خط از متن تهیه می شود. در صورتی که متن نمایشی از صحنه های مختلف و یا از چند پرده متعدد تشکیل شده باشد، می توان متن را به قطعات کوچکتر تقسیم کرد و برای هر قطعه آغاز و پایانی را در نظر گرفت، به طوری که بتوان هر قطعه را به صورت داستانی کوتاه تعریف کرد. سپس بازیگران براساس هر داستان کوتاه به بدیهه سرایی می پردازند. در جریان این بدیهه سازی، بازیگران به کمک شناختی که از شخصیت نمایشی، چگونگی رسیدن به نقطه اوج، و بالاخره «نتیجه» به دست آورده اند، داستان را با جملاتی که فی البداهه می سازند به پیش می برند. در این صورت کلمات و جملاتی که به طور طبیعی و با تمرکز و توجه به خصوصیات روحی و رفتاری نقش، و حوادثی که در پیش است از درون بازیگر می جوشد، وی را با رفتار طبیعی نقش آشنا و نزدیک می سازد.

مثلاً در نمایش هملت، (صحنه اول از پرده اول)، «برناردو»، و «فرانسیسکو» شبانه در فضای وهم آلود و سرد خارج قلعه مشغول نگرهبانی هستند که «مارسلوس» و «هوراشیو» برای تعویض پست می آیند و مثل آن دو نفر در کمال ناباوری و وحشت با روح پدر هملت روبرو شده و سرانجام تصمیم می گیرند ماجرا را برای هملت بازگو کنند. و یا در صحنه سوم از پرده اول، «لایرتیس» و «پولونیوس»، «افلیا» را نصیحت می کنند که نسبت به ارتباطش با هملت، جانب احتیاط را رعایت کند و به سوگند مردانی که مقامی بلند دارند اعتماد نکند.

به ویژه برای بازسازی نمایشهای کلاسیک که از کلامی پیچیده و مفهومی عمیق برخوردارند، بهتر است از کلمات کلیدی هر قطعه استفاده شود. طبیعی است که در هر جمله یکی از کلمات به عنوان کلید مقصود و مفهوم جمله مطرح است. به خاطر سپردن این کلمات بازیگر را به مقصود و مفهوم کلی هر قطعه راهنمایی می کند و او را قادر می سازد که ضمن ادای همه مضامین مندرج در متن، روند صحیح و منطقی آن را نیز تا پایان ادامه دهد.

یکی دیگر از روشهای علامت گذاری در متن، تقسیم کردن آن به قطعات کوچکتر و نامگذاری هر یک از قطعات است. به طوری که گاه برخی از جمله های متن نمایشی با نامی خاص معرفی می شود. نامهایی مانند: محاکمه، خشم، تردید، بیزاری، تأیید، تعجب، اندوه، یأس، امید، تأسف، وحشت، شادی، نفی، فرار و...

به خاطر آوردن نام قطعات، به بازیگر کمک می کند تا جمله های مرتبط با «عنوان» انتخاب شده را خود بسازد و همین از خودسازی، موجب بروز رفتارهای فیزیکی منطبق با طبیعت رفتاری نقش می گردد.

همچنین از آنجا که وقایع داخل متن، تنها بخشی گزینش شده از زندگی قهرمانان نمایشنامه است، می توان موقعیتهای خارج از متن را در ارتباط با هر یک از قهرمانان - به طور مجزا و یا روابط آنها با یکدیگر را کشف کرد. کارگردان مسلط و آگاه می تواند بخشی از زندگی خارج از متن را انتخاب کرده و از بازیگران بخواهد این قسمت را به صورت بدیهه بازی کنند.

این تمرین ها باعث می شود بازیگران پیش از پیش با خصوصیات روحی و رفتاری شخصیت های نمایش آشنا شده، قهرمانان را در موقعیتهای گوناگون به لحاظ حسی و فیزیکی تجربه کرده، در نتیجه با سرعت بیشتری به اعمال نقش دسترسی یابند.

