مبانی بازیگری

سرشناسه: مرلین، بلا، ۱۹۶۵ ـ م. Merlin, Bella
عنوان و نام پدیدآور: مبانی بازیگری/بلا مرلین؛ ترجمهٔ علی حاجی‌ملاعلی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری: ۳۳۶ ص.
شابک: ۹۷۸_۶۰۰_۲۷۸_۰۸۷_۴
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: .Acting: the basics, 2010
موضوع: بازیگری (نمایش)
شناسه افزوده: حاجی‌ملاعلی، علی، ۱۳۵۶ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۲ ۲م ۴ م/PN۲۰۶۱
رده‌بندی دیویی: ۷۹۲/۰۲۸
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۳۲۳۵۶۵

مبانی بازیگری

بلّا مرلین

ترجمهٔ علی حاجی ملاعلی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Acting
the basics
Bella Merlin
Routledge, 2010

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
* * *
بلّا مرلین
مبانی بازیگری
ترجمهٔ علی حاجی ملاعلی
چاپ پنجم
۹۹۰ نسخه
۱۴۰۱
چاپ پژمان
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۴ ـ ۰۸۷ ـ ۲۷۸ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸
ISBN: 978 - 600 - 278 - 087 - 4
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran
این کتاب با کاغذ حمایتی منتشر شده است
۸۵۰۰۰ تومان

تقدیم به همسرم
فاطمه سیادتی

فهرست

مقدمه ۱۳
قرائن تاریخی ۱۴
جان کلام ۱۴
پیشگامان بازیگری معاصر ۱۵
«آسان‌ترین راه، راه مستقیم است» ۱۶

۱. «ماسک یا چهره؟»: مختصری پیرامون تاریخ بازیگری ۱۹
مشاهده شدن ۱۹
تأثیرگذار بودن ۲۰
عوامل تأثیرگذار ۲۰
دوران کلاسیک ۲۸
قرن هفدهم ۳۳
قرن هجدهم ۳۶
قرن نوزدهم ۴۴
قرن بیستم ۵۲
قرن بیست و یکم ۵۷
خلاصه ۵۹
برای مطالعهٔ بیش‌تر ۶۰

۲. «می‌توانم انجامش دهم!»: آموزش بازیگری ۶۳
آیا نیازی به آموزش هست؟ ۶۳

تحولات تاریخی آموزش بازیگری ۶۴
چه وقت؟ چگونه؟ و چرا آموزش؟ ۶۵
چه چیزی را باید آموزش دید؟ ۶۸
تنفس ۷۰
بدن ۷۲
صدا ۸۶
تخیل ۹۴
عواطف ۱۰۳
روح ۱۱۳
بازدهی آموزش ۱۱۵
خلاصه ۱۱۶
برای مطالعهٔ بیش‌تر ۱۱۷

۳. «شما نقش گرفتید!»: آزمون بازیگری ۱۱۹
درگیری‌های روانی ۱۱۹
نکتهٔ آزمون بازیگری چیست؟ ۱۲۲
شخصیت‌های نمایش ۱۲۴
آزمون‌گیرندگان از شما چه می‌خواهند؟ ۱۲۷
تحقیق ۱۲۹
خواندن ۱۳۱
تک‌گویی‌ها ۱۳۲
انتخاب بازیگر برای آگهی‌های تبلیغاتی ۱۳۸
راهبردهایی برای معقول ماندن ۱۳۹
خلاصه ۱۴۲
برای مطالعهٔ بیش‌تر ۱۴۲

۴. «ساخت شخصیت»: فرایندهای تمرین ۱۴۵
قدرت تکرار ۱۴۶
کارگردان در تمرین ۱۴۶
هنر توجه پویا ۱۴۹
ساختار تمرینات ۱۵۲
محرک‌های روانی درونی ۱۵۳
مرکز تفکر ۱۵۴
مرکز احساس ۱۷۱
مرکز کنش ۱۸۳
نویسندگان ۱۸۷
شکسپیر ۱۸۸
اجراهای تمرینی ۱۹۳
تمرین با تجهیزات فنی ۱۹۳
تمرین با لباس ۱۹۴
تمرین در برابر دوربین ۱۹۵
چه کسی گفت آسان است؟ ۱۹۹
خلاصه ۲۰۰
برای مطالعهٔ بیش‌تر ۲۰۰

۵. «شروعی دیگر، نمایشی دیگر»: اجرا ۲۰۳
تماشاگر ۲۰۳
خودآگاهی دوگانه ۲۰۵
فضا را خلاقانه احاطه کنید ۲۰۶
فضا را از نظر صدا احاطه کنید ۲۰۷
اجرای تنهاگویی‌های شکسپیر ۲۰۹
وحشت از صحنه ۲۱۰

بازیگری فیلم..... ۲۱۷
بازیگری تلویزیون..... ۲۳۴
و سرانجام این‌که... ..... ۲۳۶
خلاصه ۲۳۶
برای مطالعهٔ بیش‌تر ۲۳۷

۶. «دست به دست کردن باتوم»: یازده مأمور اجرای بازیگری... ۲۳۹
روس‌ها: کنستانتین استانیسلاوسکی (۱۸۶۳ – ۱۹۳۸)..... ۲۴۱
کار بازیگر (۲۰۰۸)..... ۲۴۵
فسوالوت مایرهولت (۱۸۷۴ – ۱۹۴۰)..... ۲۴۸
تئاتر مایرهولت (۱۹۶۹)..... ۲۵۰
میخائیل چخوف (۱۸۹۱ –۱۹۵۵)..... ۲۵۴
سخنی با بازیگران (۱۹۵۳)..... ۲۵۶
آمریکایی‌ها ۲۶۰
لی استراسبرگ (۱۹۰۱ –۱۹۸۲) ۲۶۱
بازیگری به شیوهٔ متد (۱۹۸۸)..... ۲۶۳
استلا آدلر (۱۹۰۱ –۱۹۹۲)..... ۲۶۶
تکنیک بازیگری (۱۹۸۸)..... ۲۶۸
سنفورد مِیسنر (۱۹۰۵ –۱۹۹۷)..... ۲۷۱
بازیگری سنفورد میسنر (۱۹۸۷)..... ۲۷۲
دیوید مَمِت (۱۹۴۷ –)..... ۲۷۶
درست و نادرست: بدعت و عادت برای بازیگر (۱۹۹۸)..... ۲۷۷
اروپایی‌ها: یِژی گروتفسکی (۱۹۳۳ –۱۹۹۹)..... ۲۸۰
به سوی تئاتر بی‌چیز (۱۹۷۵)..... ۲۸۲
یوجینیو باربا (۱۹۳۶ –)..... ۲۸۴
قایق کاغذی (۱۹۹۵)..... ۲۸۶

ژاک لوکوک (۱۹۲۱–۱۹۹۹) ۲۹۱
بدن شاعرانه (۲۰۰۱)..... ۲۹۲
نمونهٔ شرقی: تاداشی سوزوکی (۱۹۳۹–)..... ۲۹۷
روش بازیگری (۱۹۸۶)..... ۲۹۹
جمع‌بندی..... ۳۰۲
خلاصه ۳۰۳
و سرانجام این‌که... ..... ۳۰۴

واژه‌نامه..... ۳۰۷
کتابنامه..... ۳۱۷
نمایه ۳۲۵

مقدمه

این کتابی دربارهٔ بازیگری است نه درام، مطالعات تئاتر یا اجـرا. ایـن کـتابی دربارهٔ روش بازیگری و افرادی است که در راستای تکامل آن گام برداشته‌اند. این کتاب مطالبی از منابع مـنتشرشدهٔ گـوناگـون، دیـدگاه‌هایی از تـجربیات شخصی مـن بـه عـنوان یک حـرفه‌ای دست‌انـدرکار و اطـلاعاتی جـدید از بازیگران همکارم را در هم مـی‌آمیزد. هـدف ایـن کـتاب مـعرفی گـروهی از اساتید و متفکرانی است که در شکل‌گیری حرفهٔ ما بازیگران مؤثر بوده‌اند. به اضافهٔ دیدگاه‌هایی دربارهٔ دشواری‌ها و مهارت‌هایی که ممکن است شما در مسیرتان با آن‌ها مواجه شوید. از بسیاری جهات من شما را به میز ضـیافت مهمان می‌کنم و شما می‌توانید متناسب با ذائقه‌تان انتخاب کنید.

به عبارت دیگر، این کتاب یک کتاب درسی مقدماتی یا جـزء آن دسـته کتاب‌های «چگونه عمل کنیم؟» نیست. زیرا فراگرفتن چگونه عمل کردن از یک کتاب دشوار است. بازیگری هنری است که از طریق تجربه، یعنی بلند شدن و عمل کردن، به دست می‌آید. زیرا تمام جنبه‌های شخصیت شـما از قبیل: بدن، صدا، تخیل، عواطف و روحتان را درگیر می‌کند. با ایـن حـال از طریق زبان نوشتاری می‌توان ایده‌های بی‌شماری را به اشتراک گذارد. و بـه همین دلیل مبانی بازیگری نوشته شده است. محتوای این کتاب هـم مـباحث

آکادمیک و هم صنعت بازیگری را در بر می‌گیرد، و برای هنرجوی مدرسهٔ تئاتر حرفه‌ای یا هنرجوی بازیگری در دانشگاه کاربرد دارد. (و می‌تواند برای یک حرفه‌ای کارکشته نیز مفید باشد.) بنابراین امیدوارم اشتیاقی را در شما برانگیزم تا بازیگری عملی را با کنجکاوی اندیشه‌ورزانه تلفیق کنید. چون به نظر من، به عنوان یک بازیگر حرفه‌ای که در مدارس تئاتر و دانشگاه‌ها تدریس کرده‌ام، از طریق پیوند زدن تجربیات به مطالعات دیگران، دستاوردهای بسیار زیادی حاصل می‌شود. بدین منظور ما با مرور تاریخی آغاز می‌کنیم.

قرائن تاریخی

هر کاری که ما انجام می‌دهیم تکامل‌یافتهٔ چیزی است که قبلاً رایج بوده است. درک «پیشینهٔ تاریخی» هم مفید است و هم ضروری. زیرا شما می‌توانید آن را به زمان حال نسبت دهید. بنابراین سفرمان را با رشد بازیگری در طول چهارصد سال اخیر که به دوران «مدرن» معروف است آغاز می‌کنیم. در فصل اول با عنوان: «ماسک یا چهره؟»: مختصری پیرامون تاریخ بازیگری، شواهد و قرائن این را که پیشروها، بسته به این‌که بازیگر، کارگردان، فیلسوف یا دانشمند بوده‌اند، چگونه از ابعاد مختلف به اجرا نگاه کرده‌اند بررسی می‌کنیم. در میان آن‌ها به‌تدریج نوعی «واقعیت» شکل گرفت که امروزه ما در اغلب روش‌های بازیگری صحنهٔ تئاتر و پردهٔ سینما با آن آشناییم. سپس قرن به قرن پیش می‌رویم و به برجسته‌ترین افراد آن‌ها می‌پردازیم. در بخش برای مطالعهٔ بیش‌تر در انتهای فصل نیز مهم‌ترین منابعی که در این فصل به آن‌ها مراجعه شده ارائه می‌شود.

جان کلام

سپس کتاب مبانی بازیگری سفر حرفه‌ای بازیگر را دنبال می‌کند.

در فصل دوم با عنوان: «می‌توانم انجامش دهم!»: آموزش بازیگری،

روش‌های خاصی برای پرورش «ابزار»تان بررسی می‌شوند. ما در این فصل با استعانت از برخی مربیان بزرگی که در این چند دههٔ اخیر عمدتاً (ولی نه منحصراً) در اروپا و آمریکا فعالیت کرده‌اند، به تنفس، بدن، صدا و تخیل می‌پردازیم.

فصل سوم با عنوان: «شما نقش گرفتید!»: آزمون بازیگری، دربارهٔ یکی از وضعیت‌های پرتنشی است که ما بازیگران با آن مواجهیم. وضعیتی که باید تمام استعدادهای ما در یک مهلت بسیار کوتاه متمرکز شوند. شرایط آزمون بازیگری بسته به نوع رسانه (یعنی تئاتر، تلویزیون، فیلم یا تجاری) می‌تواند کاملاً متفاوت باشد. ما در این فصل برخی از دشواری‌های آزمون بازیگری را بررسی و روش‌هایی نیز برای تخفیف فشار ارائه می‌کنیم.

وقتی آزمون بازیگری را پشت سر گذاشتید و نقش گرفتید، کار واقعی آغاز می‌شود. فصل چهارم با عنوان: «ساخت شخصیت»: فرایندهای تمرین، قلب این کتاب را تشکیل می‌دهد. این فصل از اولین مواجههٔ شما با متن تا تمرین با لباس در تئاتر و تمرین خطی در تلویزیون را در بر می‌گیرد.

پس از مشخص شدن رسانه‌ای که در آن کار خواهید کرد و تمرین نقش، نوبت به بخش اصلی کار شما یعنی اجرا می‌رسد. فصل پنجم با عنوان: «شروعی دیگر، نمایشی دیگر»: اجرا، هنر اجرای عموم شما را بررسی می‌کند. درگیری چندگانهٔ ذهنی بازیگر در اجرا پیچیده و متغیر است. ما در این فصل به‌ویژه به بازیگری جلوِ دوربین خواهیم پرداخت.

پیشگامان بازیگری معاصر

در فصل آخر یعنی فصل ششم با عنوان: «دست به دست کردن باتوم»: یازده مأمور اجرای بازیگری، به برخی از اساتید پیشگام و اصلی در صد سال اخیر نظری اجمالی می‌اندازیم. همهٔ آن‌ها تکنیک‌های بازیگری غرب را به طور چشمگیری تحت تأثیر قرار داده‌اند و به طور قابل ملاحظه‌ای در تنظیم

برنامه‌های درسی تئاتر نقش داشته‌اند. تمام کتاب‌هایی که به این افراد اختصاص دارد و زندگینامهٔ آن‌ها به‌راحتی در اینترنت در دسترس است. بنابراین در مورد هر استاد ما به یکی از کتاب‌های اصلی و مهم او می‌پردازیم. برخی از نکات مهم این کتاب‌ها را (که شما می‌توانید در روش بازیگریتان به کار برید) استخراج کرده‌ایم و دربارهٔ آن‌ها هشدارهایی نیز محض یادآوری ارائه می‌کنیم. در یک شرایط ایدئال، همهٔ ما باید این فرصت را داشته باشیم که در مکتب هر یک از این اساتید آموزش ببینیم. از آن‌جا که این امکان به‌ندرت وجود دارد، در این فصل شناختی کلی دربارهٔ کتاب‌هایی ارائه می‌شود با این هدف که یک سری ابزار در اختیارتان قرار گیرد تا روش بازیگری منحصر به فرد خودتان را بسط و گسترش دهید و بدون این‌که الزاماً این فرصت در اختیارتان قرار گیرد که در یک برنامهٔ آموزشی کامل و طولانی‌مدت شرکت کنید، بفهمید از هر یک از «مأموران اجرا» چه چیزی دستگیرتان می‌شود.

«آسان‌ترین راه، راه مستقیم است»

هزاران کتاب دربارهٔ بازیگری وجود دارد. هزاران مربی، کارگردان، معلم و راهنما که روش «خودشان» ــ که در اصل یک روش است ــ را در مورد بازیگری ارائه می‌کنند. آموزش انگلیسی-روسی خاص من آکنده از ایده‌هایی از استانیسلاوسکی، میخائیل چخوف و یِژی گروتُفسکی بود، و من معتقدم یک تکنیک واقعی به میزان کمکی که می‌کند ارزشمند است. بنابراین من در کتاب بازیگری خودم، زیاد حرف زده‌ام و مطالب درخور را از هر کسی و هر جایی، از یک شخصیت خاص گرفته تا یک کارگردان یا یک روش، نقل‌قول کرده‌ام. جایی از برشت و جایی از مِیسنر صحبت کرده‌ام. در نهایت تمام مسیرها به یک جا ختم می‌شود. و آن بسیار ساده است: «توجه پویا». توجه پویا صرفاً به معنای شنیدن از طریق گوش‌ها نیست. بلکه یعنی توجه به بدن و چهرهٔ همبازیتان، توجه به تغییرات انرژی و ژست‌های بدنی او. مضافاً این‌که توجه پویا به

معنای توجه به خودتان ــ به بدنتان و محرک عاطفیتان ــ نیز است. معمولاً این محرک‌ها به ادای کلمات منجر می‌شوند. و اگر شما بتوانید به کلماتتان و این‌که چگونه آن‌ها هم بر خودتان و هم بر همبازیتان تأثیر می‌گذارند، توجه کنید؛ و نیز به کلمات دیگر بازیگران و لحظات سکوت آن‌ها توجه کنید ــ در این‌جا منظور واقعاً گوش کردن است ــ آن‌گاه متوجه خواهید شد که در شرایط مفروضِ زندگیِ شخصیتی که بازی می‌کنید، دقیقاً چه عملی انجام دهید. و عمل نکتهٔ کلیدی است. می‌خواهم بگویم که از طریق توجه پویا شما کاملاً متوجه خواهید شد که چه عملی انجام دهید. توجه کنید و پاسخ دهید. عمل کنید و عکس‌العمل نشان دهید. بازیگری می‌تواند بسیار آسان باشد!

در سال ۱۹۶۷ بروس لی (۱۹۴۰–۱۹۷۳)، متخصص هنرهای رزمی، شکلی ابداع کرد و نام آن را جیت کان دو،[1] «روش کنترل مشت»، گذاشت. هدف او از ابداع سبک جدید این نبود که بر تعداد تکنیک‌ها بیفزاید و تکنیک روی تکنیک بگذارد، بلکه هدفش این بود که از شر اضافات خلاص شود. او می‌خواست افراد را از اتکا به الگوها و سبک‌ها رها سازد. از نظر او «ویژگی منحصربه‌فرد» جیت کان دو سادگیِ آن است: «هیچ چیز تصنعی و غیرطبیعی در آن نیست. من همیشه معتقدم آسان‌ترین راه، راه مستقیم است. جیت کان دو صرفاً بیان مستقیم احساسات فرد با کم‌ترین حرکت و انرژی است» (Lee 1971: 24).

لی می‌توانست یک کتاب دربارهٔ بازیگری بنویسد. به نظر من تنها یک سیستم بازیگری وجود ندارد. اگر ما خود را اسیر یک روش آموزش خاص کنیم، خلاقیتمان نقصان پیدا خواهد کرد و تضعیف خواهد شد. درست مانند جیت کان دو، بازیگری هم در سادگی و موجز بودن آن است. در این صورت هر کاری که انجام می‌دهیم بیان مستقیم احساساتمان خواهد بود.

1. Jeet Kune Do

۱

«ماسک یا چهره؟»: مختصری پیرامون تاریخ بازیگری

در طول چهارصد سال گذشته فرایند بازیگری تکامل بسیار زیادی یافته است. اما پیش از این‌که نگاه دقیق‌تری به کسانی که در این تکامل سهیم بوده‌اند بیندازیم، مروری اجمالی خواهیم داشت بر برخی از مقولات وسیع‌تری که در بازیگری اثرگذارند. برای این منظور با دو تمایل بسیار بنیادین انسان یعنی «تأثیرگذار بودن»[1] و «مشاهده شدن»[2] آغاز می‌کنیم.

مشاهده شدن

انسان تنها به دنیا می‌آید و تنها نیز از دنیا می‌رود. حتی تصورش هم انسان را به وحشت می‌اندازد!

اما این نکته دلگرم‌کننده است که کسی جایی شاهد زندگی ماست، داستان‌های ما را می‌شنود و در تجربه‌های ما سهیم است. ما در کنار بهترین دوست، همسر و خویشاوندان یا گربه‌مان احساس تنهایی نمی‌کنیم. شاید به همین دلیل است که بسیاری از ما سراغ دنیای بازیگری می‌رویم؛ همان جایی که صدها یا هزاران یا حداقل تعداد زیادی تماشاگر پول پرداخت کرده‌اند تا

1. being affective 2. wanting witnesses

داستانی را که برایشان روایت می‌کنیم، ببینند. مشاهده شدن تمایل بنیادین انسان‌هاست که مسیرش را در صنعتی وسیع و جهانی پیدا کرده است.

تأثیرگذار بودن

تمایل به بازیگری فقط در مرکز توجه بودن صِرف نیست بلکه اعتقاد راسخ به این نکته است که چیزی که می‌گوییم می‌تواند شنوندگانمان را تحت تأثیر قرار دهد. تعجب‌آور نیست که بازیگری در مذهب (دین) و سیاست (جامعه) ریشه دارد. هم مذهب و هم سیاست ذاتاً قدرت تأثیرگذاری دارند.

«مذهب» طیف وسیعی از اجراها را در بر می‌گیرد: از آیین‌های باستانی تقابل نیروهای فراطبیعی گرفته تا درام‌های عبادی قرون وسطی. همیشه نقش یک موجود زنده را بازی کردن کاملاً به امور جادویی، اسرارآمیز و توجیه‌ناپذیر مرتبط می‌شود.

یونان باستان در حوزهٔ «سیاست» و بازیگری، توجه ویژه‌ای به **فن خطابه**[1] (سخنرانی در جمع) و **فن بلاغت** (چگونگی تنظیم و انتقال سخنرانی) داشت. تصور بر این بود که اگر شما یک سیاستمدار یا حقوقدان هستید و می‌خواهید جمعیت رأی‌دهندگان یا هیئت منصفه را عمیقاً برانگیزید، در اولین گام باید خود عمیقاً تحت تأثیر جملاتتان قرار بگیرید.

چه بخواهید داستانی را روایت کنید یا از شخصیت‌های مذهبی یاری طلبید، یا در سخنرانی عمومی تأثیرگذار باشید، مخاطب تنها مؤلفه‌ای است که نیاز دارید. حتی آیین‌های باستانی نیز نیاز به شاهد دارند: اگر خدایان قربانی کردن شما را نبینند، محصولات به بار نخواهند نشست.

عوامل تأثیرگذار

چند عامل در این‌که چگونه مخاطب را در سفری تخیلی و تأثیرگذار با خود

---

۱. کلماتی که در متن کتاب با حروف سیاه چاپ شده‌اند در واژه‌نامه شرح داده شده‌اند.ـم.

همراه کنید، تعیین‌کننده هستند. مهم‌ترین آن‌ها فضایی است که شما در آن حضور دارید.

تأثیر فضا

فضا همه چیز است. انسان غارنشین در مقایسه با گروه همسرایانی که در آمفی‌تئاترهای عظیم یونان از ماسک استفاده می‌کردند، برای نقل داستان شکارش دور آتش از فنون بسیار متفاوتی استفاده می‌کرد. به همین منوال رابرت دنیرو (۱۹۴۳–) در مقایسه با میشل بال (۱۹۶۲–) در تئاتر موزیکال وست اِند[1] در نمای صمیمی دونفره از فنون متفاوتی استفاده کرده است. پویایی فضا و ماهیت سفری که مخاطبتان را با خود همراه می‌کنید به طور قابل توجهی انتخاب‌های عینی و ذهنی شما را تغییر خواهند داد. به همین دلیل برخی از طراحان اجرا مانند رودولف لابان (۱۸۷۹–۱۹۵۸)،[2] میشل سن‌دنیس (۱۸۹۷–۱۹۷۱)[3] و ژاک لوکوک (۱۹۲۱–۱۹۹۹)[4] (که به همهٔ آن‌ها خواهیم پرداخت) به اندازهٔ هنر به معماری علاقه داشتند.

مقدار پولی که به دست می‌آورید نیز می‌تواند تعیین‌کنندهٔ فضای اجرا باشد.

تأثیر اقتصاد

وقتی در سال ۱۸۸۷ آندره آنتوان[5] فرانسوی (۱۸۵۸–۱۹۴۳) گروه تئاتر آزاد[6] را تأسیس کرد، متصدی پمپ بنزین بود. او سرمایهٔ بسیار کم و فضای تمرین بسیار کوچکی داشت. بنابراین از اسباب اثاثیهٔ شخصی‌اش استفاده و با گروهی مبتدیِ بااستعداد کار می‌کرد. این محدودیت اقتصادی با دیدگاه هنری آنتوان

---

۱. West End: خیابانی در شهر لندن است که تئاترهای بزرگ و حرفه‌ای در آن‌جا اجرا می‌شود. چیزی شبیه به برادوِی در نیویورک است.ــم.

2. Rudolf Laban 3. Michel SaintDenis 4. Jacques Lecoq

5. André Antoiné 6. *Théâtre Libre*

در هم آمیخت و به نوعی بازیگری در فضایی صمیمی منجر شد. درست برعکس او، کنستانتین استانیسلاوسکی روسی (۱۸۶۳ ـ ۱۹۳۸) پسر بازرگانی ثروتمند بود. بنابراین او سرمایهٔ کافی برای متحول ساختن تئاتر هنر مسکو،[1] که در سال ۱۸۹۸ به همراه ولادیمیر نیمیروویچ دانچِنکو[2] (۱۸۵۸ـ۱۹۴۳) آن را تأسیس کرد، در اختیار داشت. توانایی ساخت صحنه‌های باشکوه و سفرهای پژوهشی به شهرها و موزه‌های مرتبط، سبک بازیگری طبیعت‌گرایانهٔ استانیسلاوسکی را درست مانند فرایند بازیگری آنتوان اما به شیوه‌ای کاملاً متضاد تحت تأثیر قرار داد.

و از تعامل با **علم** بود که جنبش ادبی **طبیعت‌گرایی** پدیدار شد.

تأثیر علم

ریچارد بولسلاوسکی[3] بازیگر (۱۸۸۹ـ۱۹۳۷) در سال ۱۹۲۳ یک سری سخنرانی پیرامون «سیستم» استانیسلاوسکی در نیویورک ایراد کرد. او اذعان داشت که یک بازیگر باید با تمام ابعاد فیزیکی، ذهنی و عاطفی خود سرشت اصلی انسان را روی صحنه خلق کند. درست در همان زمان، نظریات **روانکاوی** زیگموند فروید در جامعهٔ آمریکا شایع شد. اگرچه بولسلاوسکی مستقیماً تحت تأثیر فروید نبود، جامعهٔ آمریکا و انجمن‌های بازیگری آن از او تأثیر پذیرفتند. از زمانی که بازیگری و روانکاوی هر دو عملکردهای درونی انسان را مورد مطالعه قرار دادند، در حقیقت علم و هنر به طور اجتناب‌ناپذیری در هم آمیختند.

و این اولین بار نبود؛ چند سال پیش‌تر، چارلز داروین (۱۸۰۹ـ۱۸۸۲) نیز در کتاب منشأ انواع[4] (۱۸۵۹) و بیان عواطف در انسان و حیوان[5] (۱۸۷۲) جوش و خروشی در دنیای هنر پدید آورده بود. امیل زولا (۱۸۴۰ـ ۱۹۰۲)، رمان‌نویس

1. the Moscow Art Theatre (MAT) 2. Vladimir Nemirovich_Danchenko
3. Richard Boleslavsky 4. *Origin of Species*
5. *The Expression of Emotions in Animals and Man*

فرانسوی و پدر طبیعت‌گرایی، مبتنی بر مطالعاتی که در زمینهٔ تأثیرات وراثت (بدین معنا که آنچه ما هستیم نتیجهٔ ژن مشترک است) و محیط (بدین معنا که آنچه ما هستیم نتیجهٔ تربیت و تجربه است) انجام داده بود، شخصیت‌های پیچیده‌ای خلق کرد. او معتقد بود جامعه، ما را می‌سازد و در مقابل ما نیز جامعه را می‌سازیم و تئاتری که ما خلق می‌کنیم، بخشی از همان جامعه است. این دیدگاه ما را به سوی سیاست و تأثیر آن بر فرایند بازیگری سوق می‌دهد.

تأثیر سیاست

تئاتر سیاسی، و مقتضیاتی که به بازیگر اعمال می‌کند، در قرن گذشته اشکال چندی به خود گرفته است: از **تئاتر نامرئی**[1] و **تئاتر مجادله**[2]ی استاد تئاتر برزیلی آگوست بوال (۱۹۳۱ ـ ۲۰۰۹) (که در آن بازیگران به خیابان‌ها می‌روند و مباحثه‌ای اجتماعی به راه می‌اندازند) گرفته تا دلقک‌بازی آشوبگرایانهٔ استاد تئاتر ایتالیایی داریو فو (۱۹۲۶ـ)، از تئاتر التقاطی و بین‌المللی لا ماما[3] در آمریکا گرفته تا تئاتر کاباره‌ای پردازش‌نشده و تهییج‌کنندهٔ بازیگر-نویسندهٔ آلمانیِ فرانک وِدِکیند[4] (۱۸۶۴ ـ ۱۹۱۸)، از نمایشنامه‌های **اپیک** برتولت

1. invisible theatre 2. forum theatre

۳. La MaMa: مرکز تئاتر لا ماما را در ۱۹۶۱ اِلن استوارت در زیرزمینی در شرقِ مَنهَتَن بنا نهاد که امروزه به عنوان یک مرکز فرهنگی در جستجوی هنرمندانی از هر فرهنگ و ملیت شهرت جهانی دارد. لا ماما مختص هنرمند است و هدفش ایجاد مکانی بود تا ایده‌هایش را به شکلی تئاتری و قابل فهم برای افرادی از هر ملیت و نژاد ترجمه کند. استوارت از نخستین بنیانگذاران آف آف برادوی است. تئاتر شرق اروپا را او، با دعوت از گروتفسکی، ریچارد کیشلاک و... به آمریکا معرفی کرد. لا ماما سرآمد تئاتر تجربی بین‌المللی است. اولین خانهٔ هنری سام شِپرد، لَنفورد ویلسون و فیلیپ گلَس نیز لا ماما بود. همچنین او در نتیجهٔ سفرهایش به سراسر جهان هنرمندانی مثل تادائوش کانتور و آندره سِربان را برای نخستین بار به تئاتر آمریکا معرفی کرد. لا ماما مرکزی است برای ایده‌های دیده‌نشده یا به خطا دیده‌شدهٔ هنرمندان؛ خانهٔ اولِ هنرمندان نوپا و جهانی برای ارتباط زبان و فرهنگ.ـم.

4. Frank Wedekind

برشت (۱۸۹۸–۱۹۵۶) گرفته تا **درام محکمه‌ای**[1] و **درام واژه‌به‌واژه**[2] که در سال‌های اخیر در سالن تئاتر ترایسیکل[3] لندن به شهرت رسیده است.

سیاست حتی در حوزه‌های صدا و گویش نیز بر سبک‌های اجرا تأثیر گذارده است. مثلاً کسی که در بریتانیا زندگی می‌کند، ممکن است در برنامه‌های گزارشی که با لهجهٔ جوردی در برنامهٔ تلویزیونی بیگ برادر[4] کانال چهار پخش می‌شود، به کار گرفته شود. اما تا پنجاه سال پیش این مسئله بی‌سابقه بود. تنها در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بود که انواع تغییرات اجتماعی در انگلستان سبب شد مدارس بازیگری دایر شوند که در آن‌ها لهجه‌های محلی و **واقع‌گرایی** زمخت بازیگرانی مانند تام کورتنی[5] (۱۹۳۷–) و آلبرت فینی[6] (۱۹۳۶–) جایگزین طنین صدای شفاف و واضح بازیگرانی چون ادیت اونز[7] (۱۸۸۸–۱۹۷۶) و لارنس اولیویه (۱۹۰۷–۱۹۸۹) شد. این نکته ما را به نویسندگان می‌رساند.

تأثیر نویسندگان

نمایشنامه‌های پرزحمت «طبقهٔ کارگر»[8] منجر به سالن‌های تئاتر جدیدی شدند که سبب رشد سبک‌های بازیگری را فراهم کردند. این سبک‌ها شهوانی، زمخت، جنسی و فوق‌العاده واقع‌گرایانه بودند. نمایشنامه‌هایی از قبیل: با خشم به گذشته بنگر (۱۹۵۶) جان آزبورن (۱۹۲۹–۱۹۹۴) و طعم عسل (۱۹۶۱) شیلا دلانی[9] (۱۹۳۹–)، که تئاتر انگلستان را در اواسط قرن بیستم به جنبش درآورد، و نیز گونهٔ سینمایی نمایشنامهٔ اتوبوسی به نام هوس (۱۹۵۱) تنسی

---

1. tribunal drama 2. verbatim drama

۳. Tricycle Theatre: سالن تئاتر ترایسیکل در لندن متمرکز بر یک سری نمایش است که از طریق آن‌ها بسیاری از مسائل اجتماعی، سیاسی و پرونده‌های جنایی و پرچالش را به صحنهٔ تئاتر می‌کشاند.ـم.

4. *Big Brother* 5. Tom Courtney 6. Albert Finney 7. Edith Evans

8. working class 9. Shelagh Delaney

ویلیامز (۱۹۱۱–۱۹۸۳) به کارگردانی اِلیا کازان آمریکایی (۱۹۰۹–۲۰۰۳) که صحنهٔ تعویض لباس مارلون براندو در آن ماندگار شد.

تغییر روبنایی مشابهی در تئاتر، پنجاه سال قبل‌تر یعنی زمانی که اجرای اولین شب نمایشنامهٔ مرغ دریایی (۱۸۹۶) آنتوان چخوف (۱۸۶۰–۱۹۰۴) در سن پترزبورگ به طور غم‌انگیزی با شکست مواجه شد، اتفاق افتاد. تنها به خاطر استانیسلاوسکی و نیمیروویچ دانچنکو بود که چخوف نمایشنامه‌نویسی را رها نکرد. در واقع دو کارگردان به‌دقت **زیرمتن** نمایشنامهٔ چخوف را استخراج کردند و با عمل به آن، سبک بازیگری کاملاً جدیدی را به وجود آوردند. و بدین ترتیب روبنای تئاتر تغییر کرد. دیوید مَمِت (۱۹۴۷–) و سام شِپرد (۱۹۴۳–)، نمایشنامه‌نویسان آمریکایی، نیز به شیوهٔ خود، اجراگرانشان را از طریق ترکیب ریتم، تئاتری‌گری و شخصیت‌هایی خشن، جسور و واقع‌گرایانه ــ با نشانه‌های روشنی از ابزورد ــ درگیر کردند. تعجبی ندارد که هر دوی آن‌ها هم کارگردان بودند و هم نویسنده.

تأثیر کارگردان‌ها

با پیشرفت در حرفهٔ بازیگریتان متوجه خواهید شد که کارگردان‌ها می‌توانند بر گزینش‌های بازیگرانهٔ شما از هر نوعش، هم به شکل نامحسوس و هم محسوس، تأثیر بگذارند. همچنان که در فصل‌های چهارم و پنجم خواهیم دید، عملکرد هر کارگردان برای بازیگرانش کاملاً نامشخص است. مواردی مانند این‌که آن‌ها چگونه متن را خوانش می‌کنند؛ چگونه روند تمرین را سازماندهی می‌کنند؛ چگونه با گروهشان همکاری می‌کنند؛ چگونه نمایش را عرضه می‌کنند؛ وقتی وظیفهٔ خود را انجام دادند چگونه عمل به آن را به دیگران واگذار می‌کنند و گسترهٔ وسیعی از دیگر فعالیت‌های دقیق و حساس از این قبیلند. رابطهٔ بین بازیگر و کارگردان (اگر خوب پیش رود) دوستانه، حساس، لذتبخش و (اگر بد پیش رود) سردرگم‌کننده است. هر موقعیتی شرایط

جدیدی برای شمای بازیگر به همراه دارد که می‌توانید آن را با فرایند خلاق خود تکمیل کنید.

تأثیر تمرین و اجرا

این شرایط به‌ویژه به طول فرایند تمرین واقعی بستگی دارد. اگر شما همانند برخی از گروه‌های اروپایی چندین ماه فرصت تمرین داشته باشید، روشتان به عنوان بازیگر نسبت به زمانی که صرفاً چند هفته در یک تئاتر یا چند دقیقه در تلویزیون فرصت تمرین دارید، تفاوت خواهد کرد. مسیر سفر شما در رسیدن به نقش به طور اجتناب‌ناپذیری به مدت زمان آماده شدنتان بستگی دارد.

البته مسئلهٔ مهمِ دیگر طول اجراست. از دههٔ ۱۸۵۰ به بعد، طولانی شدن اجراها باب شده است. قبلاً نمایش‌ها سه چهار شب بیش‌تر اجرا نمی‌شدند. در عوض من بازیگران قرن بیستمی‌ای را می‌شناسم که در تئاترهای خیابان وست اِند چهار سال متوالی اجرا داشته‌اند. این مسئله که لازم باشد یک نقش را هر شب روی صحنه بازآفرینی کنید با زمانی که لازم باشد یک حالت یا وضعیت را خلق و در طول چند برداشت یک فیلم آن را حفظ کنید، کاملاً تفاوت دارد. همچنان که در فصول چهارم و پنجم به‌تفصیل بررسی خواهد شد، هر رسانه گزینش‌های متنوع خود را می‌طلبد.

در این نگاه اجمالی و سریع به عواملی که بر بازیگری ما تأثیر می‌گذارند، دربارهٔ گزینش‌ها، زیاد صحبت شد. اما این گزینش‌ها دقیقاً چیستند و چگونه به ما به ارث رسیده‌اند؟ به عبارت دیگر چه کسی برای اولین بار گزینش‌های ممکن را ارائه کرد؟ آن‌ها بر اساس چیستند؟ چه کسانی دربارهٔ آن‌ها نوشته‌اند؟ آن‌ها برای بقا چه کرده‌اند؟ نظریه‌پردازان بازیگری مدرن به طور اجتناب‌ناپذیری تحت تأثیر حرفه و خلق و خویشان یا به قول امیل زولا تحت تأثیر محیط و وراثت بوده‌اند.

تأثیر حرفه

بسیاری از نویسندگان بزرگ [کتاب‌های] در باب بازیگری ــ به‌ویژه در قرن نوزدهم و بیستم ــ خود بازیگر بوده‌اند؛ کسانی مانند: دیوید گاریک[1] (۱۷۱۷ـ۱۷۷۹)، کنستان بنوا کوکلن[2] (۱۸۴۱ـ۱۹۰۹)، استانیسلاوسکی، میخائیل چخوف (۱۸۹۱ـ۱۹۵۵)، فسوالوت مایرهولت[3] (۱۸۷۴ـ۱۹۴۰)، اوتا هاگن[4] (۱۹۱۹ـ۲۰۰۴)، ژاک کوپو[5] (۱۸۷۹ـ۱۹۴۹) و لویی ژووه[6] (۱۸۸۷ـ۱۹۵۱) که درون فرایند خلق شخصیت بوده‌اند؛ بنابراین کاملاً می‌دانستند که وقتی بازیگر روی صحنه می‌ایستد یا در مقابل دوربین قرار می‌گیرد درگیر چه مسائلی است.

از سوی دیگر دنیس دیدرو[7]ی (۱۷۱۳ـ۱۷۸۴) تأثیرگذارْ یک فیلسوف بود. او نه‌تنها به بازیگری بلکه به همهٔ هنرها علاقه داشت. دیدرو با مشاهدهٔ عملکرد هنرمندان در رسانه‌های مختلف نظریه‌هایی ارائه کرد که مباحث بسیار داغی پیرامون بازیگری تا به امروز به پا کرده است. ویلیام آرچِرِ (۱۸۵۶ـ۱۹۲۴) تأثیرگذار نیز یک منتقد بود. بنابراین تفکراتش پیرامون بازیگری به جای این‌که درونی و از زاویهٔ فردی درگیر با بازیگری باشد، از منظری بیرونی و مشاهده‌ای بود.

کارگردان، محقق، مربی صدا و کارشناس آموزش هر یک از زاویهٔ حرفهٔ خود به بازیگری می‌نگرند. و این نگرش به طور اجتناب‌ناپذیری بر تعالیمی که آن‌ها ارائه می‌کنند تأثیر می‌گذارد. که البته خلق و خوی شخصی آن‌ها نیز بی‌تأثیر نیست.

تأثیر خلق و خوی شخصی

پرداختن به این موضوع، به‌ویژه در حرفهٔ بازیگری آمریکایی، دردسرساز است، اما اجازه دهید به دو مربی تأثیرگذار بازیگری در قرن بیستم یعنی استلا آدلر (۱۹۰۱ـ۱۹۹۲) و لی استراسبرگ (۱۹۰۱ـ۱۹۸۲) نگاه مختصری بیندازیم.

---

1. David Garrick 2. Benôit-Constant Coquelin 3. Vsevelod Meyerhold
4. Uta Hagen 5. Jacques Copeau 6. Louis Jouvet 7. Denis Diderot

آدلر در تمرینات خود بر ایدهٔ **کنش**[1] استانیسلاوسکی تکیه می‌کرد؛ در حالی که همکار او استراسبرگ بر **حافظهٔ تأثری**[2] تأکید داشت (نگاه کنید به «ماهیت احساسات» در همین فصل). این نکته منجر به دو تفسیر متفاوت از «سیستم» استانیسلاوسکی شد که از دههٔ ۱۹۳۰ به این سو در آمریکا به‌تدریج گسترش یافت. آن‌ها هر دو بازیگر و مربی بودند و هر دو با تفاوتی ظریف به بازیگری پیشرو می‌پرداختند. با وجود این، شخصیت یکی منجر به انجام کارهای سخت جسمانی و شخصیت دیگری منجر به انجام پیچیده‌تر و باکیفیت درونی‌تر همان کارها شد. (برای جزئیات بیش‌تر به فصل ششم مراجعه کنید.)

با همین نگاه مختصر می‌توان دید که در طول تاریخ، شرایط مختلف ــ اقتصادی، علمی، هنری، سیاسی و شخصی ــ بر فرایند بازیگری تأثیر گذارده‌اند. من به این دلیل به این تأثیرات پرداخته‌ام که تأکید کنم وقتی شما به عنوان بازیگر با کتاب‌ها، دوره‌های آموزشی، کارگاه‌ها، کلاس‌های مهارتی و سخنرانی‌های طاقت‌فرسای بسیاری مواجه می‌شوید، مهم است که به یاد داشته باشید هم مشغلهٔ ذهنی و هم حرفهٔ هر «استاد» بر این‌که او چگونه به ایده‌هایش می‌پردازد تأثیر می‌گذارد.

با این مقدمه، اکنون به وضعیت‌های کلی تاریخ بازیگری و برخی از شخصیت‌های خاص آن می‌پردازیم.

دوران کلاسیک

طرح و شخصیت از نظر ارسطو

بدون نگاهی هرچند مختصر به یونان باستان نمی‌توان دوران مدرن را بررسی کرد. ارسطوی فیلسوف (۳۸۴–۳۲۲ ق.م) به احتمال قوی اولین کسی بود که به طور جدی به تجزیه و تحلیل درام پرداخت. او توجه خاصی به طرح (به

1. action 2. affective memory

معنای ردیفی از حوادث) داشت. طرح، که به بیانی دیگر همان داستان یا آن چیزی است که برای شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد، مهم‌ترین بُعد درام یا در حقیقت کنش نمایشنامه است. مطمئناً یکی از اولین کارهایی که شما هنگام تجزیه و تحلیل نمایشنامهٔ مبتنی بر تمرین **تجزیه و تحلیل پویا**[1]ی (به فصل چهارم مراجعه کنید) استانیسلاوسکی انجام می‌دهید، مشخص کردن حوادث کلیدی هر صحنه است. به طور مثال پاسخ به سؤالاتی از این قبیل: «در این صحنه چه اتفاقی می‌افتد؟ چرا نمایشنامه‌نویس این صحنه را نوشته است؟ اگر این صحنه در این‌جای نمایشنامه نمی‌بود طرح کلی آن چه تغییری می‌کرد؟» بعدها در این کتاب بارها و بارها به اهمیت کنش پی خواهیم برد.

«شخصیت» نسبت به «طرح» در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. ارسطو معتقد است که خلق و خو و دیدگاه هر شخصیت توسط کنش نمایشنامه به تماشاگران ارائه می‌شود. به عبارت دیگر، شخصیت کاملاً وابسته به کنش است. اگر شما هیچ کنشی را مرتکب نشوید، تماشاگر پی به شخصیت نخواهد برد. این نکته نیز بسیار هماهنگ با فرایند بازیگری استانیسلاوسکی است: برای گزینش‌های مناسب در ایفای نقش، مشخص کنید که شخصیت چه عملی انجام می‌دهد (به معنای اعمال درونی، جسمانی و زبانی). در این صورت در موضع بسیار قوی‌تری خواهید بود.

ایده‌های بنیادین ارسطو دربارهٔ شخصیت و کنش تأثیر زیادی بر شکل‌گیری نظریه‌های بازیگری در طول تاریخ، به‌ویژه روی شیوهٔ مربی آمریکایی سنفورد میسنر (۱۹۰۵ – ۱۹۹۷)، داشته است. میسنر، همچنان که در فصل ششم خواهیم دید، عمدتاً روی آنچه شما در واکنش به دیگران انجام می‌دهید، متمرکز است. زیرا واکنش شما نسبت به دیگران، شخصیتتان را برای تماشاگران برملا می‌کند. بازیگری برابر است با عمل. بنابراین: «شما از طریق اعمالی که من انجام می‌دهم مرا می‌شناسید. من عمل می‌کنم، پس هستم.»

---

1. Active Analysis

کوا‌ینتیلیان و قدرت سخنوری

بحث بازیگری در غرب به طور جدی در قرن هفدهم شکل گرفت، اما متفکران سرمنشأ آن را در اندیشه‌های کوا‌ینتیلیان[1] (حدوداً ۳۵- حدوداً ۱۰۰) فیلسوف یونان باستان و به‌ویژه در کتاب دوازده‌جلدی او تربیت سخنوری[2] (که اولین بار در سال ۱۴۷۰ در ایتالیا منتشر شد) یافتند. اگرچه منظور کوا‌ینتیلیان سخنرانی در میان جمع (مثلاً برای وکلا و سیاستمداران) بود، مطالب او دقیقاً برای بازیگری نیز کارآمد بود. در حقیقت او چند ابزار کلیدی، از قبیل: تخیل، نفس، صدا و حالت بدنی ارائه کرده است که مبنای بسیاری از کتاب‌های راهنمای بازیگری حال حاضر شده‌اند.

تخیل

کوا‌ینتیلیان معتقد است که اگر می‌خواهید واکنش خاصی را در دیگران برانگیزید، ابتدا باید آن احساس را در خودتان به وجود آورید. با نگاهی به درام‌های قضایی مانند: فیلم‌های جِی‌اف‌کی[3] (۱۹۹۱) و رأی نهایی[4] (۱۹۸۲)، یا سریال رامپُل در دادگاهِ بیلی[5] (بی‌بی‌سی) یا پورشیا قهرمان نمایشنامهٔ تاجر ونیزی[6] شکسپیر متوجه منظور او خواهید شد. این وظیفهٔ وکیل بود تا با استفاده از بلاغت و لفاظی پرحرارتی، هیئت منصفه را برانگیزد تا دنیا را از زاویهٔ دید متهم یا قربانی ببینند. مثلا اگر هیئت منصفه صرفاً می‌توانستند بفهمند که چقدر دوران کودکیِ متهم وحشتناک بوده، شاید درک می‌کردند که چرا او به دکتر شلیک کرده است. برای این‌که دیدگاهی را در سر شنوندگانتان

---

1. Quintilian 2. *Institutes of Oratory*

۳. *JFK*: فیلمی به کارگردانی الیور استون و بازی کوین کاستنر.ــم.

۴. *The Verdict*: فیلمی به کارگردانی سیدنی لومت و بازی پل نیومن و جک واردن.ــم.

۵. *Rumpole of the Bailey*: نوشتهٔ جان مورتیمور که اقتباس از نمایشنامه‌ای به همین نام است.ــم.

6. *The Merchant of Venice*