

استادان بزرگ بازیگری و شیوه‌های آموزش آن‌ها



تصویر روی جلد: مارلون براندو و ویوین لی در نمایی از فیلم «اتوبوسی به نام هوس»، ۱۹۵۱.

تصویر صفحه اول: تمرین نمایش «هملت» در «نشال تئاتر» لندن، ۱۹۸۹. از راست به چپ: ریچارد آیر، دنیل دی-لوئیس و جودی دنچ.

سرشناسه: برستف، ریچارد، Brestoff, Richard
عنوان و نام پدیدآور: استادان بزرگ بازیگری و شیوه‌های آموزش آن‌ها/ ریچارد برستوف؛ ترجمه پیمان معادی.
مشخصات نشر: تهران: کتاب فکر نو، ۱۴۰۴.
مشخصات ظاهری: ۴۳۲ص.
فروست: قلمرو سینما و تئاتر؛ ۸.
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۴۹۳۶-۱۱-۰
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: The great acting teachers and their methods.

رده‌بندی کنگره: PN۲۰۷۵

رده‌بندی دیویی: ۷۹۲/۰۲۸۰۷

شماره کتابشناسی ملی: ۱۰۰۴۳۰۵۲



استادان بزرگ بازیگری و شیوه‌های آموزش آن‌ها

ریچارد برستوف

ترجمهٔ پیمان معالی

قلمرو سینما و تئاتر ۴

The Great Acting Teachers and Their Methods
Richard Brestoff

استادان بزرگ بازیگری و شیوه‌های آموزش آنها



ریچارد برستوف

ترجمهٔ بیمان معادی

ویراستار: نیما حقوقی‌نیا، آرزو ترک‌زبان

طراحی گرافیک: آرش حیدریان

چاپ اول، ۱۴۰۴، ۱۰۰۰ نسخه


شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۴۹۳۶-۱۱-۰

فروشگاه: تهران، خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه تهران،

نیش خیابان دانشگاه، پلاک ۱۷۶

تلفن فروشگاه: ۶۶۴۱۶۱۰۰

پست الکترونیکی: Ketabfekreno@gmail.com

 Fekrenobook.ir

 Fekreno

همهٔ حقوق چاپ و انتشار برای ناشر محفوظ است.

فهرست

۷.....	مقدمه‌ای به قلم علی نصیریان
۹.....	مقدمه مترجم

کتاب نخست

۱۷.....	مقدمه
۲۳.....	فصل اول: بازیگری ممکن است برای سلامتی‌تان مخاطره‌آمیز باشد!
۳۷.....	فصل دوم: انقلاب روسیه.....
۷۱.....	فصل سوم: درهم شکستن دیوار چهارم.....
۸۷.....	فصل چهارم: انقلاب آمریکا.....
۱۰۱.....	فصل پنجم: لی استراسبرگ.....
۱۱۹.....	فصل ششم: استلا آدلر.....
۱۲۹.....	فصل هفتم: سنفورد مایزنر.....
۱۳۹.....	فصل هشتم: ویولا اسپولین و تئاتر بازی‌ها.....
۱۴۷.....	فصل نهم: برتولت برشت و تئاتر سیاست.....
۱۵۵.....	فصل دهم: برژی گروتوفسکی و بازیگر مقدس.....
۱۶۵.....	فصل یازدهم: تاداشی سوزوکی و تئاتر عظمت.....
۱۷۱.....	فصل دوازدهم: نگاهی به مدارس آموزشی.....
۱۷۹.....	سخن پایانی.....

کتاب دوم

۱۸۳.....	مقدمه: آیا یک بازیگر می‌تواند بیش از حد خوب باشد؟
----------	---

پیوند فرانسوی

۱۸۹.....	فصل اول: آندره آنتوان، بدون یک دروغ.....
۲۰۷.....	فصل دوم: ژاک کوپو، ماسک و فضای خالی.....
۲۲۹.....	فصل سوم: میشل سن-دنی، شمشیر و فنجان چای.....

رئالیست‌های آمریکایی

۲۶۱.....	فصل چهارم: الیا کازان، همه انسان‌ها در باطن یکسان‌اند.....
۳۰۹.....	فصل پنجم: اوتا هاگن، انسان‌ها در کنش.....
۳۴۳.....	فصل ششم: دیوید ممت، زیبایی‌شناسی عملی.....

اندیشه‌های خارج از چارچوب

۳۶۷.....	فصل هفتم: آن بوگارت، دیدگاه‌ها (Viewpoints).....
۳۹۵.....	فصل هشتم: کیت جانستون، شلیک تیری در تاریکی.....
۴۲۱.....	سخن پایانی.....
۴۲۳.....	نمایه.....
۴۲۷.....	منابع.....

مقدمه‌ای به قلم علی نصیریان (بازیگر)

بازی در ذات خود سرگرمی و تفنن است، اما هنگامی که از این مرز فراتر رفته و به عرصه‌های ژرف انسانی و اجتماعی گام می‌نهد، به قلمرو تئاتر وارد می‌شود؛ هنری جذاب و دلنشین. در این گستره، «بازی» و «بازیگری» معنا و مفهومی دیگر می‌یابند؛ مفهومی که از هزاره‌های دور تا به امروز، بازیگران، نمایشگران، منتقدان و نظریه‌پردازان درباره آن سخن‌ها رانده‌اند و آثار گران‌سنگی به یادگار گذاشته‌اند که خواندن و آموختنشان ضروری است. بی‌شک، یکی از ارکان بنیادین در آفرینش هنری، «سواد» است؛ دانشی که از رهگذر مطالعه، آموزش رسمی و تجربه‌اندوزی مستمر تا پایان عمر حاصل می‌شود.

کتاب حاضر از آن رو اثری ارزشمند به شمار می‌آید که به بازخوانی و تبیین همین نظریه‌ها و آرا می‌پردازد و خواننده را به شناختی روشن‌تر از مسیر پرفراز و نشیب بازیگری رهنمون می‌سازد. جناب آقای پیمان معادی، که خود از بازیگران توانمند و صاحب‌سبک این عرصه‌اند، با هوشمندی و گزیده‌نگری قابل تحسینی این اثر را برای ارائه به هنرمندان جوان و علاقه‌مندان به بازیگری برگزیده‌اند.

باید اذعان داشت که جوهر بازیگری، کارگردانی، یا نویسندگی تئاتر را نمی‌توان تنها از طریق کلاس، کتاب و آموزش‌های نظری فراگرفت. این‌ها پشتوانه و بنیاد دانش نظری بازیگری را فراهم می‌آورند، اما هنر بازیگری و دیگر مهارت‌های نمایشی، در عمل و در کارگاه‌های نمایش، با اتود زدن، تجربه‌کردن، آزمون و خطا، و ممارست بی‌وقفه آموخته می‌شود.

تمرین، جزء جدایی‌ناپذیر فرایند آفرینش هنری است؛ در بستر ممارست است که به کشف و شهود ناآل می‌شویم. نباید به دستاوردهای کنونی خود بسنده کنیم، چرا که هنر را پایانی نیست. باید پیوسته کوشید و رموز آن را دریافت. شرط نخست، باور قلبی هنرمند به کار خویش است. مسیر دستیابی به این باور، مسیری طولانی اما شیرین و سرشار از خودآموزی و اکتشافات درونی است. اگر در این راه صادق باشیم و هنر خود را جدی انگاریم، به این باور دست خواهیم یافت. و آنگاه که هنرمند خود به باوری ژرف رسید، تماشاگر را نیز با خود همراه ساخته و به باورپذیری اثر رهنمون خواهد شد. این مهم، جز با صداقت در بیان هنری – همان «صداقت عاطفی» که در انتهای کتاب به آن اشاره شده – میسر نمی‌گردد. چنانکه شاعر می‌گوید:

وقت آن آمد که من عریان شوم
نقش بگذارم سراسر جان شوم

بی‌گمان، این عریانی و یگانگی با نقش، امری سهل و دست‌یافتنی نیست. کتاب پیش رو، راه و رسم رسیدن به این مقصود را به شما می‌آموزد، اما پیمودن این طریق و چشیدن طعم شیرین آن، به همت و پشتکار شما وابسته است. فراموش نکنیم که آن بزرگ‌مرد تاریخ تئاتر و نظریه‌پرداز برجسته، در واپسین سخنان خود تأکید ورزید که پس از تمامی تجارب، اتودها و راهکارها، در نهایت باید به طبیعت خلاق و منبع الهام درونی خود رجوع کرد. او ما را فرامی‌خواند تا این جوهر خلاق را به کار گیریم تا بیافرینیم، خلق کنیم و بنا سازیم؛ و این، همان تعریف هنر و خلاقیت است.

مقدمه مترجم

سال‌ها، صحنه نمایش من، سکوت امن کلمات بود و گفت‌وگوی اصلی من با جهان، از طریق جوهر روی کاغذ. نوشتن، برایم بیش از آنکه یک حرفه باشد، آزمایشگاهی برای کالبدشکافی دقیق روح انسان بود؛ چه آن زمان که با سرنوشت شخصیتی چون پیمان فدایی در «آواز قو» کلنجر می‌رفتم و چه وقتی در اقتباس از یک داستان، به جهان آدم‌های «کافه ستاره» فکر می‌کردم. من در خلوت خود، شخصیت‌ها را نه فقط خلق، که زندگی می‌کردم؛ انگیزه‌هایشان را می‌کاویدم، برای ترس‌هایشان منطق می‌یافتم و در ذهن، تمام مسیر عاطفی‌شان را قدم‌به‌قدم طی می‌کردم. این تمرین مداوم، در واقع، آماده‌سازی ناخودآگاهی بود برای روزی که قرار شد از این آزمایشگاه بیرون بیایم.

تا اینکه یک شب، این فرایند درونی با یک ملاقات، به دعوتی بیرونی بدل شد؛ شبی که اصغر فرهادی به دعوت من برای تماشای فیلم کوتاه‌ام «ماتیک» آمده بود. پس از نمایش فیلم، گپ‌وگفت کوتاهی میان ما شکل گرفت و یک هفته بعد، تلفن زنگ خورد.

دوباره همان صدای آشنا در گوشی پیچید؛ صدای اصغر فرهادی. پیشنهاد بازی در «درباره‌الی» را که داد، تردید داشتم. نه از جنس ناتوانی، بلکه تردیدی از جنس احترام به این حرفه و پرسشی درباره‌ی زمان درست این جهش. وقتی با دودی از جایگاهم به عنوان نویسنده گفتم، حرفم را قطع کرد و با اطمینان گفت: «تو پیش از آنکه نویسنده باشی، بازیگری. من بازیگر پنهان در نوشته‌هایت را دیده‌ام.» این جمله، بیش از یک تعارف، یک حکم بود؛ تأییدی بر همان حسی که سال‌ها در درونم وجود داشت. حمایت او، آن نیروی نهایی بود که تردید را به یقین بدل کرد.

آن بله آرام، آغازی بود بر سفری برای یگانه کردن این دو جهان. دیگر خبری از نبرد میان بازیگر و فیلمنامه‌نویس نبود؛ این دو، هم‌پیمانی بودند که باید زبان مشترکشان را پیدا می‌کردند. ذهن تحلیل‌گر نویسنده، تبدیل به داربستی شد برای ساختن بنای احساسی بازیگر. فیلمنامه‌نویسی به من آموخته بود که برای هر شخصیت، یک نقشه ساخت دقیق طراحی کنم؛ حالا به عنوان بازیگر، وظیفه‌ام این بود که با مصالح حسی و غریزی، آن نقشه را به بنایی زنده و تپنده تبدیل کنم. یکی «چرا» را می‌پرسید و دیگری در پی «چگونه» بود. و بعد، روز اول فیلمبرداری فرا رسید. آن چشم شیشه‌ای بی‌پلک دیگر قضاوتی بی‌رحمانه نداشت؛ به همکاری دقیق و حساس بدل گشته بود تا نتیجه این هم‌پیمانی را به ثبت برساند. آن لنز، در پی نمایشی بی‌نقص نمی‌گشت، بلکه همان «حقیقت» درونی را می‌کاوید که شالوده تحلیل‌اش طی سال‌ها نوشتن شکل گرفته و حالا در گرمای لحظه جان می‌یافت. همان‌جا با تمام وجود دریافتم که پژوهش‌هایم در خلوت نوشتن، ارزشمندترین ابزار من در هیاهوی صحنه به شمار می‌آید.

تماشای شیوه کار فرهادی در همان فیلم، جرقه دیگری در ذهنم زد. با دقت می‌دیدم که او چگونه با هر بازیگر، متناسب با روحیات و توانایی‌هایش، به شیوه‌ای متفاوت کار می‌کند. این مشاهده مرا به فکر فرو برد که پس هنر بازیگری چیست؟ آیا تماماً شهودی و درونی است یا آموختنی و تکنیکال؟ این پرسش، سرآغاز گفت‌وگوهایی طولانی میان من و او شد که سال‌ها ادامه یافت.

همین پرسش بود که مرا پس از «درباره‌الی»، به یک تصمیم سخت و مهم رساند. با وجود آنکه با مفاهیم

و رویکردهای اصلی در هنر بازیگری از پیش آشنا بودم، می‌دانستم که شناخت نظری کافی نیست. پس برای دو سال تمام، هر پیشنهاد بازیگری را رد کردم تا در سکوت و تمرکز، به درک عمیق‌تری از چیستی این هنر برسم. این دو سال، دورهٔ پژوهش و مطالعهٔ بی‌وقفه بود؛ اما نه فقط خواندن کتاب. فهمیده بودم که آزمایشگاه یک بازیگر، تنها در تمریناتش خلاصه نمی‌شود، بلکه تمام زندگی اوست. مسئله، دقیق دیدن، عمیق شنیدن، بی‌واسطه تجربه کردن و صبورانه مشاهده کردن بود. این دورهٔ فشردهٔ خودشناسی و پژوهش، مرا برای نقطهٔ عطف بعدی بازیگری‌ام در فیلم «جدایی نادر از سیمین» آماده کرد و همزمان، عطش مرا برای شناخت علمی این هنر صدچندان کرد.

اینگونه سفر من در بازیگری، در یک رفت‌وآمد همیشگی میان دو قطب شکل گرفت: از یک سو، اعتماد به شهود و استعداد ذاتی، و از سوی دیگر، جست‌وجوی آگاهانهٔ تکنیک و شیوه. این مسیر دوگانه، که تجربهٔ شخصی را با پژوهش نظری درهم آمیخت، مرا با همان چالش بنیادینی روبرو کرد که این کتاب در پی پاسخ به آن است: آیا «حقیقت» روی صحنه، یک موهبت آسمانی است یا مهارتی زمینی که می‌توان با یک «سیستم» مشخص آن را آموخت؟

پاسخ به این سؤال، بدون بازگشت به پرسشی بزرگ‌تر و قدیمی‌تر ممکن نیست: هنر بازیگری چیست؟ آیا می‌توان جوهر این هنر باستانی و در عین حال مدرن را در یک تعریف واحد خلاصه کرد؟ این پرسشی است که در طول سال‌های فعالیت، چه در مقام بازیگر و چه در جایگاه نویسنده و کارگردان، همواره ذهن مرا به خود مشغول داشته است؛ پرسشی به قدمت خود تئاتر که از صحنه‌های یونان باستان تا پرده‌های نقره‌ای سینمای معاصر، بزرگ‌ترین اندیشمندان و هنرمندان را به چالش کشیده است؛ پرسشی که در ظاهر ساده، اما در باطن، اقیانوسی از فلسفه، روان‌شناسی، تکنیک و شهود را در خود نهفته دارد. آیا بازیگری، تقلیدی ماهرانه از واقعیت است؟ آیا بازآفرینی صادقانهٔ احساسات انسانی است؟ یا شاید، خلق یک حقیقت یکسره نو بر صحنه؛ حقیقتی که گاه از خود زندگی نیز واقعی‌تر به نظر می‌رسد. در قلب این پرسش‌ها، چالشی بنیادین برای هر بازیگری نهفته است: چگونه می‌توان به آن «حقیقت» دست‌نیافتنی دست یافت؟ آن لحظهٔ جادویی که در آن، شخصیت جان می‌گیرد، تماشاگر صحنه را برای لحظاتی فراموش می‌کند و در دنیای داستان غرق می‌شود. آیا این وصال، صرفاً محصول استعداد ذاتی و شهود است، یا می‌توان آن را از طریق تکنیک، تمرین و یک «شیوه» مشخص، آموخت و پرورش داد؟ آیا بازیگر ابزاری در دستان نویسنده و کارگردان است تا دیدگاه آنان را به نمایش بگذارد، یا یک هم‌آفرین مستقل و خلاق که با هر نفس روی صحنه، اثر را از نو خلق می‌کند؟

قرن بیستم، دوران پاسخ‌های انقلابی به این پرسش‌ها بود. در این سده، برای اولین بار در تاریخ، هنر بازیگری از یک مهارت تجربی و استاد-شاگردی، به یک رشتهٔ نظام‌مند و قابل آموزش بدل شد. هنرمندان و نظریه‌پردازان بزرگی سر برآوردند که هر یک با رویکردی منحصر به فرد کوشیدند تا رازهای نهفته در فرایند خلق یک شخصیت باورپذیر را کشف کرده و آن را به یک «سیستم» یا «متد» قابل انتقال تبدیل کنند. از «سیستم» روان‌شناختی استانیسلاوسکی در مسکو تا «تئاتر بی‌چیز» گروتوفسکی در لهستان؛ از «تئاتر بازی‌ها» یویلا اسپولین در شیکاگو تا «تئاتر ورزشی» کیت جانستون در کانادا؛ و از «زیبایی‌شناسی عملی» دیوید ممت در آمریکا تا تمرین‌های فیزیکی تاداشی سوزوکی در ژاپن، هر یک از این استادان بزرگ، پنجره‌ای نو به سوی امکانات بی‌پایان هنر بازیگری گشودند.

سفر هر هنرجوی بازیگری نیز به ناچار از مواجهه با همین مکاتب و رویکردها آغاز می‌شود و در مسیری که در پیش می‌گیرد با نام‌های بزرگ دیگری همچون ژاک کوپو، لی استراسبرگ، الیا کازان، استلا آدلر، آن بوگارت و... نیز روبرو می‌شود. و نباید فراموش کرد که این اسامی، تنها نام‌هایی در تاریخ تئاتر نیستند؛ هر کدام، نماینده یک جهان‌بینی، یک فلسفه و یک مجموعه عملی از تکنیک‌ها برای رسیدن به آن «حقیقت» دست‌نیافتنی بر روی صحنه‌اند. اما اغلب، این نام‌ها و روش‌ها، به صورت پراکنده، متناقض و در هاله‌ای از ابهام به ما رسیده‌اند. همین پراکندگی و ابهام، ما را با چالشی بنیادین مواجه می‌کند؛ چالشی که من خودم در آن دو سال پژوهش، با تمام وجود با آن دست‌به‌گریبان بودم: برای هنرجو، بازیگر و علاقه‌مند فارسی‌زبان، دسترسی به این میراث گران‌بها همواره با دشواری‌هایی همراه بوده است. منابع موجود اغلب یا به یک شیوه خاص محدودند، یا فاقد نگاهی تاریخی و یکپارچه‌اند که ارتباط میان این مکاتب گوناگون را بنمایاند. در طول سال‌ها فعالیت و مطالعه، همواره جای خالی کتابی را حس می‌کردم که بتواند همچون یک نقشه راه، این مسیر پریپیچ‌وخم و این شجره‌نامه غنی را به صورتی جامع، روان و کاربردی ترسیم کند. همان نقشه‌ای که خودم در آن دو سال سکوت، مشتاقانه به دنبالش می‌گشتم. همین دغدغه و احساس نیاز بود که مرا به ترجمه کتاب حاضر، «استادان بزرگ بازیگری و شیوه‌های آموزش آن‌ها»، ترغیب کرد؛ تلاشی برای ارائه منبعی معتبر و کامل که نه تنها نظریه‌ها را شرح می‌دهد، بلکه آن‌ها را در بستر تاریخی، فرهنگی و عملی خود می‌نشانند.

کتابی که در دست دارید، اثری است نوشته ریچارد برستوف، بازیگر، کارگردان و استاد برجسته تئاتر در دپارتمان نمایش دانشگاه کالیفرنیا، ارواین. آنچه کار برستوف را از سایر آثار مشابه متمایز می‌کند، پیشینه دوگانه او در مقام یک هنرمند کارآموده صحنه و یک پژوهشگر دانشگاهی است. او صرفاً یک تاریخ‌نگار نیست که نظریه‌ها را از دور روایت کند، بلکه یک مربی و بازیگر است که این شیوه‌ها را در کارگاه‌ها و کلاس‌های درس خود آزموده و با نگاهی عملی و موشکافانه به تحلیل آن‌ها پرداخته است. این رویکرد دوگانه، به کتاب لحنی منحصر به فرد بخشیده است: متنی که هم برای یک پژوهشگر تئاتر، سرشار از اطلاعات دقیق تاریخی است و هم برای یک بازیگر یا هنرجو، مملو از نکات کاربردی و تمرینات الهام‌بخش. برستوف در این کتاب، ما را به سفری جذاب می‌برد؛ سفری که از یونان باستان آغاز می‌شود و تا دوران معاصر ادامه می‌یابد. او با انتخاب این فرم از روایت‌گری که گاه روایتی داستانی و اول-شخص هم به خود می‌گیرد ما را به درون کلاس‌های اساتید بزرگ بازیگری می‌برد و اجازه می‌دهد تا به عنوان یک هنرجوی خیالی، تمرینات را در عمل تجربه کنیم. این شیوه روایت، مفاهیم گاه پیچیده و انتزاعی را به شکلی ملموس و قابل فهم درمی‌آورد. برستوف نشان می‌دهد که چگونه هر استاد، در پاسخ به نیازهای زمانه خود و گاه در واکنش به استاد پیش از خود، شیوه نوینی را پایه‌گذاری کرده است. او این شیوه‌ها را نه جزایری جدا از هم، بلکه حلقه‌هایی از یک زنجیره به هم پیوسته معرفی می‌کند. نسخه اصلی این اثر در دو جلد مجزا منتشر شده است. در برگردان فارسی، بر آن شدیم تا هر دو جلد را در قالب یک مجلد واحد به خوانندگان تقدیم کنیم. این تصمیم، فراتر از تسهیل دسترسی برای مخاطب، یک هدف ساختاری و مفهومی را نیز دنبال می‌کند. ارائه این مجموعه در یک مجلد واحد، به خواننده این امکان را می‌دهد که سیر تحول اندیشه‌های بازیگری را همچون یک روایت منسجم و پیوسته دنبال کند. در این قالب ارتباط میان اندیشه‌های اساتید بازیگری در روسیه و آمریکا، تأثیر معلمان فرانسوی بر بازیگران آمریکایی، و ظهور اندیشه‌های آوانگارد به عنوان واکنشی به سنت‌های پیشین، بسیار واضح‌تر و ملموس‌تر می‌شود. این کتاب در شکل کنونی‌اش،

به یک دایرةالمعارف جامع و یک مرجع کاربردی برای هر کتابخانه هنری تبدیل شده است؛ اثری که می‌توان بارها به فصول مختلف آن بازگشت و در هر بازخوانی، نکته‌ای تازه از آن آموخت.

اگر بخواهیم ساختار کتاب را به طور خلاصه بررسی کنیم، سفر ما در این کتاب از ۲۵۰۰ سال پیش در یونان باستان و با نخستین بازیگر جهان غرب آغاز می‌شود. مقدمه کتاب، ما را به سرچشمه تاریخ بازیگری می‌برد و پرسش‌هایی مهم مطرح می‌کند که کتاب در پی پاسخ به آن‌هاست. سپس، فصل اول با بررسی تلاش‌های اولیه چهره‌هایی چون آرون هیل و فرانسوا دلسارت، زمینه را برای انقلاب‌های بزرگ بعدی، فراهم می‌کند. انقلاب اول، در فصل دوم «انقلاب روسیه» و با ظهور کنستانتین استانیسلاوسکی و «سیستم» تاریخ‌ساز او رخ می‌دهد؛ سیستمی که تمام بحث‌های بعدی، در تأیید، رد و یا در تکمیل آن شکل گرفته‌اند و او به‌مثابه پدری است که تمام فرزندان، چه در مقام موافق و چه در جایگاه مخالف، ناگزیر از گفت‌وگو با او هستند. اما این انقلاب، تنها به خود استانیسلاوسکی محدود نمی‌ماند. برستوف با هوشمندی، در فصل سوم، که «درهم شکستن دیوار چهارم» نام دارد، ما را با شاگردان و منتقدان سنت‌شکن او، یعنی یوگنی واختانگوف، میخائیل چخوف و وسولد مایرهولد آشنا می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ایده‌های استانیسلاوسکی، از همان ابتدا، با تفسیرهای گوناگون روبرو شد. سپس، کشتی اندیشه‌ها به آمریکا می‌رسد. انقلاب دوم، در فصل چهارم یعنی «انقلاب آمریکا»، با تأسیس «تئاتر لابراتوار آمریکا» و سپس «گروپ تئاتر» رخ می‌دهد. این گروه، به‌مثابه یک آزمایشگاه، سیستم استانیسلاوسکی را به آمریکا می‌آورد و سه تن از تأثیرگذارترین استادان بازیگری قرن، یعنی لی استراسبرگ (فصل پنجم) با تأکیدش بر «حافظه عاطفی»، استلا آدلر (فصل ششم) با باورش به «قدرت تخیل»، و سنفورد مایز (فصل هفتم) با تمرکزش بر «تمرین تکرار» و «حقیقت لحظه» را به جهانیان معرفی می‌کند. برستوف با دقتی مثال‌زدنی، تفاوت‌های ظریف اما بنیادین این سه استاد را شرح می‌دهد.

اما این استاد و نویسنده زبردست به این شاخه اصلی بسنده نمی‌کند و با هوشمندی، ما را به دیگر دنیا‌های موازی نیز می‌برد. او در فصل‌های ۸ تا ۱۱ ما را با انقلابیون دیگری نیز آشنا می‌سازد که هر یک، مسیر کاملاً متفاوتی را پیمودند. در فصل هشتم، از ویولا اسپولین سخن می‌گوید که «بازی» را نه صرفاً به‌عنوان ابزاری آموزشی، بلکه به‌مثابه زبان اصلی تئاتر بازخوانی می‌کند. سپس در فصل نهم به برتولت برشت می‌پردازد که با ابداع فاصله‌گذاری و تأکید بر آگاهی اجتماعی، تئاتر را به عرصه‌ای برای اندیشیدن بدل می‌کند، و نه صرفاً احساس‌ورزی. در فصل دهم ما را با یرژی گروتفسکی آشنا می‌کند که با عبور از فرم‌های تثبیت‌شده، به بازیگر عریان و مقدس می‌رسد که با خویشتن و مخاطب در مواجهه‌ای بی‌واسطه است. و در آخر به تاداشی سوزوکی می‌پردازد که با تمرکز بر ریتم، فیزیک بدن و میراث فرهنگی ژاپن، بازیگری را نوعی تنانه می‌داند. جلد اول کتاب با «نگاهی به مدارس آموزشی» به پایان می‌رسد و تصویری کلی از وضعیت آموزش آکادمیک بازیگری در غرب - در زمانه انتشار کتاب - ارائه می‌دهد. به‌این‌ترتیب، جلد اول این مجموعه، تصویری روشن از ستون‌های فکری و عملی تئاتر مدرن در قرن بیستم ترسیم می‌کند. می‌توان گفت که این فصل‌ها، آینه‌هایی از دورانی هستند که در آن بازیگر، از یک «اجراکننده متن» به یک «کنشگر خلاق» بدل شد؛ موجودی اندیشمند، جسم‌مند، و درگیر با جهان.

اما جلد دوم، ساختاری متفاوت و رویکردی به کلی دگر سان دارد. اگر جلد اول، بیش از هر چیز، بر پایه‌گذاران مکاتب اجرایی تمرکز دارد، جلد دوم، در سه بخش مستقل، ما را با مسیرهایی آشنا می‌کند که یا

پایه‌گذار آن سنت‌ها بوده‌اند و کمتر کسی اهمیتشان را درک کرده و یا خود از دل آن سنت‌ها زاده شده‌اند. و البته در این بین بعضی از این مسیرها در تقابل با سنت‌های کتاب اول شکل گرفته‌اند.

بخش نخست جلد دوم با عنوان «پیوند فرانسوی»، نگاهی دارد به سنت تئاتر فرانسه در آغاز قرن بیستم و نقش کلیدی آن در شکل‌گیری رئالیسم نوین. این بخش با آندره آنتوان آغاز می‌شود؛ کسی که با تأکید بر «واقعیت بی‌واسطه» و فاصله‌گرفتن از بازی‌های اغراق‌آمیز، زمینه‌ساز شکل‌گیری تئاتر ناتوراالیستی شد. فصل «بدون یک دروغ» در واقع، شرحی است بر تلاش آنتوان برای حذف دروغ‌های قراردادی صحنه و بازآفرینی حقیقت انسانی بر روی آن. شاگرد او، ژاک کوپو، که نامش با «ماسک» و «فضای خالی» گره خورده، در پی سادگی و اصالت بود؛ او می‌خواست تئاتر را از زرق‌وبرق‌های غیرضروری بزدايد و آن را به جوهره انسانی‌اش بازگرداند. در فصل مربوط به او، می‌خوانیم که چگونه ماسک، نه ابزاری برای پنهان‌کاری، بلکه وسیله‌ای برای کشف انرژی ناب اجرایی است. سپس به میشل سن-دنی، خواهرزاده کوپو می‌رسیم که در فصل «شمشیر و فنجان چای» تلاشی زیبا برای تلفیق تکنیک فیزیکی و عمق عاطفی ارائه می‌دهد؛ او همزمان وفادار به سنت استادانش و نواندیش در روش‌های خود بود.

بخش دوم جلد دوم، «رئالیست‌های آمریکایی» نام دارد؛ بخشی که به نسل دوم آموزگاران بازیگری در آمریکا می‌پردازد. الیا کازان، کارگردان بزرگ تئاتر و سینما، در فصل «همه انسان‌ها در باطن یکسان‌اند»، روایتی ارائه می‌دهد از بازیگری به‌مثابه کاوش در ناخودآگاه جمعی، و بهره‌برداری از تجربه‌های زیسته برای خلق صحنه‌هایی به‌یادماندنی. اوتا هاگن، در فصل «انسان‌ها در کنش»، نگرشی عملی، دقیق و هدف‌محور ارائه می‌کند که به روشنی از سنت‌های متد فاصله می‌گیرد و در عین حال، به آن عمق می‌بخشد. و سرانجام، دیوید ممت، در فصل «زیبایی‌شناسی عملی»، زبان را به مرکز فرایند اجرا می‌برد. او با رویکردی ضدروان‌شناختی، به بازیگر می‌آموزد که تحلیل روانی را کنار بگذارد و بر انجام «عمل» متمرکز شود. در جهان او، بازیگر کمتر «می‌اندیشد» و بیشتر «انجام می‌دهد».

اما شاید بخش سوم، «اندیشه‌های خارج از چارچوب»، غیرمنتظره‌ترین فصل‌های این کتاب را در خود جای داده باشد. آن بوگارت، با مطرح کردن «دیدگاه‌ها»، زبان تازه‌ای برای حرکت، زمان و فضا در تمرین و اجرا ابداع می‌کند. روشی که مبتنی بر هوشمندی جمعی، حساسیت فیزیکی، و بازی آزاد در چهارچوب‌هایی شفاف است. بوگارت، با الهام از تجربیات مری اورلی، تئاتر را بدل به فضایی برای گفت‌وگوی بی‌کلام بدن‌ها می‌کند. کیت جانستون، در فصل پایانی کتاب با عنوان «شلیک تیری در تاریکی»، بداهه‌پردازی را از قالب یک ابزار آموزشی بیرون می‌آورد و آن را به‌عنوان فلسفه‌ای برای زندگی معرفی می‌کند: پذیرفتن شکست، اعتماد به ناخودآگاه، استقبال از بی‌برنامگی و واکنش آنی به اکنون صحنه.

به این ترتیب، می‌توان گفت که جلد دوم، ما را از سنت‌های تثبیت‌شده بیرون می‌برد و به سوی امکان‌هایی تازه در اجرا هدایت می‌کند؛ امکان‌هایی که یا از دل تئاتر فرانسه زاده شده‌اند، یا در آمریکا تکامل یافته‌اند، و یا در گفت‌وگوی تجربی با بدن، فضا و بداهه، جهانی متفاوت می‌سازند. سه بخش این جلد، در ظاهر پراکنده‌اند، اما در باطن، با یکدیگر پیوند دارند؛ همگی تلاش‌هایی هستند برای بازاندیشی در اینکه «بازیگری چیست»، و چگونه می‌توان آن را به‌شکلی انسانی، زنده، و صادقانه زیست.

ترجمه این اثر، برای من نیز سفری طولانی و پربار بود. تلاش بر این بود که نه تنها مفاهیم و نظریه‌ها، بلکه

لحن، آهنگ و شور نویسنده نیز حفظ شود؛ چرا که این کتاب تنها یک متن آموزشی نیست، بلکه گواهی‌ست بر عشقی عمیق به هنر بازیگری. نویسنده با نثری زنده و پرشور، روایت‌گر تاریخ اندیشه‌هاست، بی‌آن‌که از جذابیت روایی یا وضوح مفهومی غافل شود. در دنیایی که اغلب، تکنیک‌ها به صورت پراکنده و بدون بستر تاریخی معرفی می‌شوند، این اثر، همچون نقشه‌ای دقیق، ریشه‌ها و شاخه‌های گوناگون تئاتر معاصر را در کنار هم قرار می‌دهد؛ تا خواننده نه فقط با شیوه‌ای خاص، بلکه با مسیر شکل‌گیری آن شیوه نیز آشنا شود. ریچارد برستوف، با نثری روان و رویکردی بسیار عملی، به ما نشان می‌دهد که هیچ روش واحد و درستی برای بازیگری وجود ندارد. هر یک از این استادان بزرگ، با تمام تضادها و توافقی‌هایشان، بخشی از حقیقت این هنر پیچیده را آشکار کرده‌اند. درک نسبت‌های تاریخی و فلسفی میان این اندیشه‌ها، برای هر بازیگر، کارگردان یا دانشجویی که می‌خواهد ردپای خود را در مسیر پر پیچ‌وخم بازیگری پیدا کند، حیاتی‌ست.

برای من به‌عنوان مترجم، مایه افتخار و خرسندی است که این کتاب به مقدمه استاد علی نصیریان، چهره تکرارناشدنی و گنجینه گران‌بهای تئاتر و سینمای ایران، آراسته شده است. حضور اندیشه و نگاه ایشان، بر تارک این اثر، تنها نشانی از بزرگی و فروتنی ایشان نیست، بلکه پیوندی است میان سنت‌های نمایشی ایران و افق‌های جهانی اجرا. از ایشان که با سخاوت، این مجموعه را غنی‌تر ساختند، صمیمانه سپاسگزارم.

در پایان، وظیفه خود می‌دانم تا از عزیزی که در به ثمر رسیدن این اثر، صبورانه و سخاوتمندانه، مرا یاری کردند، سپاسگزار می‌کنم. ابتدا باید سپاس قلبی خود را نثار همسر و فرزندانم کنم که با صبوری، عشق، و حضور گرمشان، تکیه‌گاهی بودند در روزهای دشوار این ترجمه طولانی. همچنین سپاس عمیق خود را تقدیم می‌کنم به دوست و همکارم، آرش حیدریان، و نشر محترم «کتاب فکر نو»؛ که با درک روشن از ارزش این کتاب، همدلانه و مسئولانه همراه این مسیر شدند. و در نهایت، از ویراستاران ارجمند کتاب، جناب آقای نیما حقوقی‌نیا و سرکار خانم آرزو ترک‌زبان، که با دقت، حساسیت و نگاهی حرفه‌ای، در بهبود کیفیت این اثر نقش مؤثری ایفا کردند، صمیمانه تشکر می‌کنم.

امید دارم این مجموعه، بیش از یک کتاب، به یک نقشه راه و سنگ محک بدل شود؛ چراغی هرچند کوچک، در مسیر پرشکوه و گاه پرپیچ‌وخم هنر نمایش در ایران. امید دارم همراهی باشد برای هنرجوی مشتاقی که در آغاز راه، به دنبال یک راهنمای جامع می‌گردد، برای بازیگر باتجربه‌ای که در پی افق‌هایی نو در کار خویش است، و برای هر کارگردان و پژوهشگری که می‌خواهد به درک عمیق‌تری از ابزار اصلی کارش، یعنی بازیگر، برسد. و در نهایت، این امید را دارم که کتاب حاضر، هنرمندان ما را نه به تقلید از شیوه‌ها، بلکه به الهام از آن‌ها ترغیب کند تا هر یک، بازیگری را در گفت‌وگو با این استادان بزرگ، و سرانجام، در اعماق جان خود کشف و تجربه کنند.

پیمان معادی

تابستان ۱۴۰۴

کتاب نخست



مقدمه

حدود دو هزار و پانصد سال پیش، نخستین بازیگر جهان غرب از گروه همسرایان یونانی^۱ جدا شد و نام خود را در تاریخ ماندگار کرد. تسپیس ایکاریایی^۲ با جدا شدن از گروه خود و ایفای نقش قهرمان تراژیک، انقلابی در نمایش پدید آورد. حال دیگر، رویدادها از دیدگاه سوم شخص و با نگاهی از دور روایت نمی‌شد؛ بلکه خود شخصیت، در قالب اول شخص و از طریق جسم بازیگر، در برابر تماشاگران به ایفای نقش و گفت‌وگو می‌پرداخت. این نوآوری در استان‌های یونان، که تسپیس نخستین اجراهایش را در آنجا به صحنه برد، شور و هیجان زیادی ایجاد کرد. با این حال، هنگامی که او و گروهش به شهر بزرگ آتن آمدند، با استقبال نسبتاً سردی مواجه شدند. روایت شده است که سولون^۳، خردمند و قانون‌گذار مشهور یونانی که درباره نوآوری‌های تسپیس شنیده بود، تصمیم گرفت شخصاً ببیند این پدیده نوظهور کیست. از این رو، روزی در سال ۵۳۴ پیش از میلاد، به آتن رفت تا یکی از اجراهای تسپیس را به تماشا بنشیند. آنچه دید، چنان او را آشفته کرد که پس از پایان نمایش، با تسپیس روبرو شد و پرسید که چگونه از گفتن این همه دروغ در برابر چنین جمعیتی شرم نمی‌کند. تسپیس در پاسخ گفت که تا وقتی این دروغ‌ها در قالب بازی گفته شوند، بی‌ضرر است. سولون خشمگینانه عصای خود را بر زمین کوفت و فریاد زد: «آری، اما اگر خود را مجاز بدانیم که چنین وانمودسازی‌هایی را بستاییم و گرامی بداریم، دیری نمی‌پاید که این موضوع به امور جدی ما نیز سرایت خواهد کرد.»^۴ [۱]

بدین‌سان، نخستین منتقد بازیگری، اساساً با خود کنش بازیگری مخالف بود. حقیقت آن است که سخنان سولون امروزه نیز در گوش ما طنین‌انداز است، به ویژه هنگامی که می‌بینیم چگونه سیاستمداران، مدیران ارشد، وکلا و چهره‌های دیگر، برای آنکه نزد مخاطبان‌شان مقبول‌تر و متقاعدکننده‌تر جلوه کنند، از مهارت مربیان بازیگری بهره می‌برند. گویی دروغ‌گویی در ملأ عام به یک سرگرمی ملی بدل گشته است. اما آیا به راستی می‌توان

۱- Greek Chorus: در تئاتر یونان باستان، گروهی از اجراکنندگان بودند که اغلب از طریق آواز و رقص، درباره کنش نمایش اظهار نظر می‌کردند.
۲- Thespis of Icaria: بازیگر یونان باستان، که به‌عنوان اولین بازیگر در تاریخ غرب شناخته می‌شود و واژه انگلیسی «thespian» (به معنای بازیگر) از نام او گرفته شده است.

3- Solon

۴- روایت دیدار سولون (قانون‌گذار آتنی، حدود ۶۳۸-۵۵۸ پ.م.) و تسپیس (مبدع تراژدی در قرن ششم پ.م.) از پلوتارک در زندگی‌نامه‌های موازی (زندگی سولون) نقل شده است. سولون ظاهراً تئاتر تسپیس را به دلیل «دروغ‌گویی» نکوهش کرد. اما هیچ مدرک معاصر این دیدار را تأیید نمی‌کند. پلوتارک، که ۶۰۰ سال بعد می‌زیست، احتمالاً این داستان را به‌عنوان تمثیلی برای تضاد قانون‌گذاری و هنر تئاتر در آتن باستان روایت کرده است.

تسپیس را مقصر این وضع دانست؟

هنر بازیگری، دروغ‌گویی را به جهان نیاموخته است؛ انسان‌ها از آغاز تاریخ به این کار مشغول بوده‌اند. و اگر بازیگری در صحنه نمایش را نوعی دروغ بدانیم، آن را دروغی مخرب نمی‌دانیم، بلکه، این دروغ را شبیه به تعریفی می‌دانیم که پیکاسو از ذات هنر ارائه داد: «دروغی که حقیقتی ژرف‌تر را آشکار می‌کند.»

دگرگونی، جنبه‌ای جادویی دارد. توانایی شگرف بازیگر در بدل شدن به موجودی دیگر، هم برای خود او و هم برای تماشاگران، جذابیتی مسحورکننده دارد. بازیگران و کارگردانان بسیاری درباره این پدیده نوشته‌اند؛ روانشناسان، فیلسوفان، جامعه‌شناسان و حتی زیست‌شناسان در آن به تأمل پرداخته‌اند. بازیگری چیست و چگونه انجام می‌شود؟ چگونه فردی می‌تواند به فردی دیگر تبدیل شود؟ آیا اساساً چنین تبدیلی ممکن است؟ چه سهمی از کار بازیگر به آن کیفیت اسرارآمیزی بازمی‌گردد که آن را *استعداد* می‌خوانیم؟ آیا بازیگر در شخصیت نقش گم می‌شود یا این دو، هویتی مستقل از یکدیگر دارند؟ بازیگر چگونه عواطفش را رها می‌کند؟ آیا اصولاً باید از عواطف شخصی خود در بازی استفاده کند؟ مرز میان بازیگری و زندگی واقعی کجاست؟ باورپذیری تا چه اندازه اهمیت دارد؟ آیا بازیگر از «بیرون به درون» عمل می‌کند یا از «درون به بیرون»؟ چگونه می‌توان خودانگیختگی را در اجرایی حفظ کرد که باید هر شب تکرار شود؟ بازیگری هنر است یا نوعی فن؟ چه نوع آموزشی برای یک بازیگر ضروری است؟ آیا بازیگری اساساً آموختنی است؟

این پرسش‌ها بیش از دو هزار و پانصد سال است که ذهن استادان و نظریه‌پردازان برجسته بازیگری را به خود مشغول داشته و به بحث‌های پرحرارت و گاه خصمانه میان پیروان هر دیدگاه دامن زده است. در طول تاریخ بازیگری، نظریه‌های مسلط همواره با جریان‌های نیرومند و مخالف در جدال بوده‌اند.

برای قرن‌ها، بحث اصلی در بازیگری بر سر تقابل میان سبک‌های **ارائه‌ای** و **بازنمایانه**^۱ متمرکز بوده است. به بیان دیگر، پرسش این بوده که آیا بازیگر باید شخصیت را *ارائه* دهد یا بکوشد خود به آن شخصیت تبدیل شود؟ این تقابل گاهی به عنوان تفاوت میان استفاده از تکنیک‌های فیزیکی برای به تصویر کشیدن یک شخصیت در برابر تکنیک‌های روانی درونی در نظر گرفته می‌شود (این تفاوت به عنوان «رویکرد بریتانیایی در برابر رویکرد آمریکایی» نیز توصیف شده است). بحث بر سر این تمایزها پایانی ندارد. آیا بازیگران عصر شکسپیر واقع‌گرا بودند یا اجرایشان سبک ارائه‌ای داشت؟ حقیقت آن است که هیچ‌کس به درستی نمی‌داند؛ هیچ‌یک از ما شاهد آن دوران نبوده‌ایم.

قضاوت اغلب ما درباره بازیگران ادوار گذشته، متأثر از اجراهایی است که در فیلم‌های صامت نخستین دیده‌ایم. و زمانی که شاهد آن چشم‌غره‌های اغراق‌آمیز و تاب دادن سبیل‌ها هستیم، ناخودآگاه کل تاریخ پیشین بازیگری را با همین نگاه کلی ارزیابی می‌کنیم. چنین می‌پنداریم که بازیگری پیش از زمانه ما، بیش از حد نمایشی، تصنعی و بسیار مضحک بوده است. سبک‌های اجرایی گذشته را کاملاً بیگانه با شیوه‌های مدرن خود می‌دانیم و محکومشان می‌کنیم. تصور می‌کنیم که میان ایده‌های پیشینیان درباره بازیگری و دیدگاه‌های امروزی ما، ناسازگاری بنیادینی وجود دارد.

۱- Presentational vs. Representational Styles: دو رویکرد بنیادین در بازیگری. بازیگری ارائه‌ای به حضور تماشاگر و نمایشی بودن اجرا ادعان دارد (شکستن «دیوار چهارم»). بازیگری بازنمایانه در پی ایجاد توهم واقعیت است، به گونه‌ای که بازیگران از حضور تماشاگران غافل به نظر می‌رسند.

با این همه، نگاهی بی‌طرفانه به ایده‌های کلیدی در تاریخ بازیگری، سازشی چشمگیر و شگفت‌انگیز را نشان می‌دهد. تمامی نظریه‌های مهم غربی بر این نکته اتفاق نظر دارند که بازیگران برای رسیدن به اهداف بیانی باید از جسم، ذهن، صدا، تخیل و عواطف خود به صورت یکپارچه بهره بگیرند. همواره پیوندی میان زندگی درونی بازیگر و بیان بیرونی آن برقرار بوده است.

اشتباهی ساده‌انگارانه است که باور داشته باشیم بازیگران قرن هجدهم اهمیتی به «واقعی» بودن نمی‌دادند، یا اینکه معلمان امروزی بازیگری متدا^۱ اهمیتی به صدا نمی‌دهند. در قرن هجدهم، دیوید گریک^۲، بازیگر بزرگ انگلیسی، کلاه‌گیسی مخصوص ساخته بود تا هنگامی که هملت او روح پدرش را می‌دید، موهایش سیخ به نظر برسد. چرا؟ به امید ایجاد ظاهری واقع‌گرایانه‌تر از ترس و شوک. کمتر بازیگری به فکرش می‌رسد که تا این حد پیش رود. لی استراسبرگ^۳، معلم اصلی بازیگری متد، با قاطعیت از این ایده دفاع می‌کرد که بازیگران باید تکنیک آوایی قدرتمند و انعطاف‌پذیری کسب کنند که قادر به انتقال محتوای بیانی احساسات پرشور باشد. تصورات رایج دربارهٔ سبک‌های بازیگری، به وضوح ناکافی و ساده‌انگارانه به نظر می‌رسند. با این وجود، تفاوت‌هایی میان آن‌ها وجود دارد.

این تفاوت‌ها عمدتاً در چگونگی آموزش و استفاده از بدن، چگونگی آموزش و استفاده از صدا و ذهن، و چگونگی گشودن و استفاده از زندگی احساسی بازیگر پدیدار می‌شوند.

اما زمانه، سلیقه‌ها و شرایط تغییر می‌کنند. آنچه در دوره‌ای بازیگری خوب تلقی می‌شد، در دوره‌ای دیگر بازیگری بد محسوب می‌شود. حقیقت یک نسل، به کلیشهٔ نسل دیگر بدل می‌گردد. و این‌گونه است که ایده‌ها و نظریه‌های جدیدی متولد می‌شوند. گاه، تغییر از سوی بازیگری می‌آید که راهی بهتر دیده است؛ گاه، از نمایشنامه‌نویسی می‌آید که اثرش سبکی نو می‌طلبد. گاه، تغییر از طراحی می‌آید که صحنه‌های الهام‌بخش رویکردی تازه به اجراست. و گاه، از کارگردانی می‌آید که دیدگاه منحصره‌فردش نیازمند سبک جدیدی از بازیگری است. سرچشمهٔ تحول هرچه باشد، تغییر اجتناب‌ناپذیر است. بازیگرانی که امروز آن‌ها را کامل می‌دانیم، تقریباً به یقین، فردا ناقص دیده خواهند شد. اگر جز این بود، هنر بازیگری به هنری خشک و بی‌روح تبدیل می‌شد. اما این پویایی حیاتی، این تکامل مداوم، که هنر بازیگری را زنده نگه می‌دارد، بهایی نیز دارد.

سال‌ها تلاش پرشور برای درک جوهر گریزان بازیگری، به مجموعه‌ای گیج‌کننده از سیستم‌ها، روش‌ها، نظریه‌ها و تکنیک‌ها منجر شده است. بازیگر با پرسش‌های بسیاری روبروست: آموزش دانشگاهی یا مطالعهٔ خصوصی؟ پیروی از لی استراسبرگ یا استلا آدلر^۴؟ چگونه باید انتخاب کرد؟ این چهره‌ها کیستند؟ چه چیزی آموزش می‌دهند و ایده‌هایشان چگونه تکامل یافته است؟

بیشتر معلمان مهم بازیگری خود زمانی بازیگر بوده‌اند. آنان با خواسته‌های جهان واقعی هنرشان دست‌وپنجه

۱- Method Acting: مجموعه‌ای تأثیرگذار از تکنیک‌های آموزش بازیگر که بر اجراهای واقع‌گرایانه و سرشار از بیان عاطفی تأکید دارد و به شدت بر پایهٔ سیستم استانیسلاوسکی استوار است.

۲- David Garrick: بازیگر، نمایشنامه‌نویس و مدیر تئاتر مشهور و تأثیرگذار انگلیسی در قرن هجدهم (۱۷۷۹-۱۷۱۷) که به تلاش برای واقع‌گرایی بیشتر در چارچوب قراردادهای زمان خود شهرت داشت.

۳- Lee Strasberg: بازیگر، کارگردان و معلم بازیگری برجستهٔ آمریکایی لهستانی‌تبار (۱۹۸۲-۱۹۰۱)، مدافع اصلی بازیگری متد در اکتورز استودیو.

۴- Stella Adler: بازیگر و معلم بازیگری تأثیرگذار آمریکایی (۱۹۹۲-۱۹۰۱) که مانند استراسبرگ، نسخه‌ای از سیستم استانیسلاوسکی را آموزش می‌داد، اما در رویکرد خود تفاوت‌های قابل توجهی داشت و بر تخیل و تحلیل متن بیش از حافظهٔ عاطفی تأکید می‌کرد.

نرم کرده و سعی در گسترش مرزهای آن داشته‌اند. این معلمان بازیگری به شدت فرایند بازیگری را بررسی کرده و زندگی خود را وقف نفوذ به اسرار آن کرده‌اند. آن‌ها بر پایه‌های بناشده توسط پیشینیان خود تکیه کرده‌اند. امروزه، بیشتر معلمان خصوصی بازیگری، یا شاگردان این استادان بزرگ هستند، یا شاگرد شاگردان آن‌ها بوده‌اند. و بیشتر معلمان همان‌گونه آموزش می‌دهند که خود آموخته‌اند. شاگرد استلا آدلر، با تغییراتی جزئی، کار او را آموزش خواهد داد. هر کس آنچه را می‌داند، آموزش می‌دهد. اما باید اذعان کرد که بخشی از جادوی این معلمان بزرگ تنها در خود آن‌ها ریشه داشته یا دارد. آیا اکتورز استودیو^۱ بدون لی استراسبرگ همان مؤسسه آموزشی کارآمد است، یا قدرت آن ناشی از حضور خود استراسبرگ بود؟ آرزوی قلبی استراسبرگ این بود که درخشش و کارایی روش‌هایش پس از او نیز باقی بماند؛ اما در این مورد، آینده قضاوت خواهد کرد. در برنامه‌های آموزشی کالج و دانشگاه، تأکید متفاوت است. در بسیاری از دانشگاه‌ها خصوصیتی آشکار با به‌اصطلاح بازیگری متد وجود دارد؛ هرچند اغلب، استادانی در این مراکز تدریس می‌کنند که خود در نسخه‌های گوناگون سیستم استانیسلاوسکی^۲ آموزش دیده‌اند. دانشگاه‌ها و کالج‌ها معمولاً از روش‌های برگرفته از منابع گوناگون بهره می‌برند. در برخی از ماسک‌ها استفاده خواهد شد و صدا، حرکت و گفتار آموزش داده می‌شود. در برخی مراکز دیگر، شیوه کار تاداشی سوزوکی^۳ ارائه می‌شود. به هر حال هر نهاد آموزشی، پیشنهادها و تأکیده‌های منحصر به فرد خود را دارد.

حال، یک بازیگر، با این همه گزینه چه باید بکند؟ آیا باید گلچینی از رویکردهای مختلف را برگزیند و ابزارهایی گوناگون برای جعبه ابزار بازیگری‌اش جمع کند؟ یا باید یک روش را به صورت عمیق مطالعه کند به این امید که به روشی واحد و منسجم از بازیگری دست پیدا کند؟ بیشتر معلمان بازیگری می‌گویند که کسب یک تکنیک کامل نیازمند هر دو رویکرد است. یک سیستم آموزشی واحد این مزیت را دارد که به بازیگر رویکردی می‌دهد تا گام به گام به حرفه‌اش نزدیک شود. اما از آنجا که هیچ سیستم واحدی نمی‌تواند تمام آنچه را که برای یک بازیگر مفید است در برگیرد، هنرجو باید ابزارهای لازم را از منابع دیگر نیز گرد آورد.

اما حتی پس از انتخاب مسیر مطالعاتی، بازیگر باز هم با پرسش‌های بیشتری روبرو می‌شود: آیا این بهترین معلم برای من است؟ آیا این تمرین‌ها واقعاً مؤثرند؟ آیا من به عنوان یک بازیگر در حال رشد هستم؟ بازیگر باید پیوسته پیشرفت خود را ارزیابی کند. این ارزیابی از آن رو دشوارتر می‌شود که اغلب آموزش‌ها غیرتاریخی هستند؛ یعنی به ندرت به دانشجو گفته می‌شود که تمرین‌هایی که انجام می‌دهد چگونه تکامل یافته‌اند یا از چه سنت‌هایی ریشه می‌گیرند. کلاس‌های فردی بازیگری اغلب بدون توجه کافی به زمینه کلی آموزش بازیگر ارائه می‌شوند.

برای بازیگران حیاتی است که بدانند حرفه‌شان چگونه تکامل یافته و ریشه در کدام سنت‌ها دارد. فهمی جامع از گذشته و حال، فرد را بهتر به سوی آینده جهت‌دهی می‌کند. مهم است بدانیم که واقع‌گرایی در بازیگری به عنوان واکنشی به تصنعی بودن که پیش از آن وجود داشت، پدید آمد. آگاهی از این امر به ما کمک می‌کند

۱- Actor's Studio: سازمان معتبر عضویت‌محور برای بازیگران، کارگردانان تئاتر و نمایشنامه‌نویسان حرفه‌ای در شهر نیویورک که در سال ۱۹۴۷ تأسیس شد. لی استراسبرگ در سال ۱۹۵۱ مدیر هنری آن شد.

۲- Konstantin Stanislavsky: کنستانتین استانیسلاوسکی (۱۸۶۳-۱۹۳۸)، کارگردان، بازیگر و نظریه‌پرداز تئاتر جریان‌ساز روس که «سیستم» او بنیان بسیاری از آموزش‌های مدرن بازیگری واقع‌گر، از جمله بازیگری متد، را فراهم کرد.

۳- Tadashi Suzuki: تاداشی سوزوکی (زاده ۱۹۳۹ در ژاپن)، کارگردان تئاتر، نویسنده و بنیان‌گذار روش آموزش بازیگر سوزوکی که بر انضباط فیزیکی، قدرت آوایی و ارتباط با زمین تأکید دارد.