فردی مستقل از کارگردان، اما در کنار او

بازیگردانی چیست؟

دکتر محمود کریمی حکاک

آغاز هر پدیده تازه و شروع هر کار نو، در هر جامعه‌ای، همیشه با استقبال بعضی، با بی‌تفاوتی جمعی، و با مخالفت گروهی مواجه می‌شود. این واکنش‌ها نسبت به هر پدیده‌ای که تازه باشد و کم‌سابقه، عکس‌العملی طبیعی است، چراکه بعضی انسان‌ها در برخورد با چیزی که جدید است و ممکن است پایه‌های آنچه را به آن عادت کرده‌اند متزلزل کند جهت مخالف و سنگر دفاعی می‌گیرند، در حالی که همیشه هستند دیگرانی که مشتاق پدیده‌های نو و ایده‌های تازه، با آغوش باز به استقبال آنچه به آنها هدیه می‌شود می‌شتابند. برخورد دست‌اندرکاران سینمای ایران و سینما دوستان ایرانی با واژه «بازیگردانی» و حرفه‌ای که در چنین واژه‌ای مستتر است از این قاعده کلی جدا نبوده، اما واقعیت اینست که این حرفه چندان هم تازه نیست، حتی در سینمای ما.

واژه بازیگردانی برگردان واژهٔ انگلیسی Acting Coach است، یعنی کسی که به بازیگر کمک می‌کند تا نمود کامل‌تری از نقش خود را ارائه دهد. (این کلمه وقتی در جستجوی واژه‌ای فارسی برای Acting Coach بودم توسط دوست ادیب و شاعر برجسته محمدعلی سپانلو پیشنهاد شد و چه به جا و درست).

اگر به اواخر قرن گذشته بازگردیم می‌بینیم که حرفه کارگردانی، به این مضمون و تعریف امروزی حرفه‌ای‌ها آشنا و تازه بود، حتی در تئاتر. در حقیقت اگر به نظریه‌پردازی‌های «استانیسلاوسکی» رجوع کنیم متوجه خواهیم شد که کاری که او در اجرای تئاتر می‌کرد بیشتر به بازیگردانی شباهت داشت تا کارگردانی، چراکه برای او کار با بازیگر و تکمیل نقش به گونه‌ای واقعی، بر هر نوع مسئولیت دیگر کارگردان از قبیل میزانسن ارجحیت داشت. در حالی که در همین دوران «گوردن گِرگ» که از طریق طراحی وارد حیطهٔ کارگردانی شده بود، اهمیت بیشتر کار خود را بر چگونگی حرکت بازیگر و طراحی فضا قرار می‌داد. زاویه دید کارگردانان صاحب تئوری دیگر نیز با یکدیگر فرق می‌کرد. «برشت» صحنه تئاتر را محلی برای سیاست‌گرایی آگاهانه می‌دید و از بازیگرش انتظار عدم درگیری عاطفی با نقش را داشت؛ «آرتو» صحنه را محل تکان دادن و به اصطلاح «شوکه کردن» تماشاچی می‌دانست، و بازیگرش را در نهایت به شوکه کردن احساسی و عاطفی تماشاچی تشویق می‌کرد. «گروتفسکی» بازیگر را مسیحی مصلوب می‌پنداشت که خود را فدای نقش می‌کند تا با این قربانی کردن تماشاچی را به دنبال خود بکشاند و احساس و عاطفه او را تحت‌تأثیر قرار دهد.

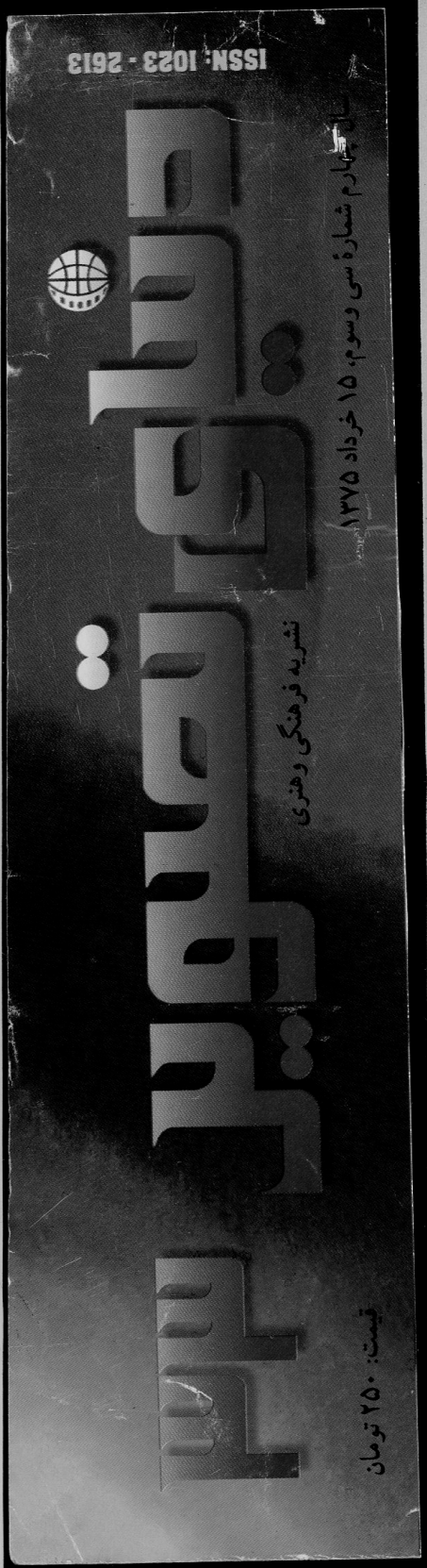
در یک سوم آخر قرن حاضر که به عبارتی می‌توان آنرا سال‌های تخصص و تخصص‌گرایی خواند، صحنه آماده پذیرایی تخصص‌های مختلف شد. به این معنی که اگر کارگردانی احساس می‌کرد قدرت اصلی او در ایجاد میزانسن و پرداخت نهایی صحنه است و در پرورش بازیگر و گسترش نقش در او، تبحری چندان ندارد، از دیگران که در این امر متخصص بودند استفاده می‌کرد.

در سینما، اما به خاطر دامنه گسترده مسئولیت‌های کارگردان، الزام وجود کسی که بازیگران را به سوی خلق نقش خود هدایت کند، پیشتر از این احساس شده بود. در دهه‌های چهل و پنجاه معمولاً این وظیفه به عهده استادان بازیگری گذاشته می‌شد که بازیگر یا بازیگرهای اصلی نزد ایشان تعلیم دیده بودند. برای مثال می‌توان از کار تقریباً مداوم مارلون براندو با لی‌استراسبرگ به هنگام ایفای نقش استنلی در فیلم ***اتوبوسی به نام هوس***، نام برد. و تازه این در شرایطی است که الیا کازان خود به خاطر داشتن سابقه طولانی تئاتری کاملاً قادر به بازی گرفتن از یک بازیگر بوده و یا مثالی جدیدتر: آل پاچینو در ***بوی خوش زن*** مدتی حدود شش ماه با بازیگردان خود تمرین می‌کرد تا بتواند صحنه رقص را با آن ظرافت و دقت بازی کند. و الحق کار سخت بازیگردان است که چنان تفاوت فاحشی را در دو فیلم ***صورت زخمی*** و ***بوی خوش زن*** در چنین بازیگری ایجاد می‌کند. البته بازیگری همچون آل پاچینو لازمه ایجاد چنین تفاوت خلاق، و استاد در ارائه نقش است و بازیگردان تنها وسیله‌ای بیش نیست. اما از حق نباید گذشت که وسیله‌ای مهم است.

امروزه تقریباً کلیه بازیگران نام‌آور سینما ساعات زیادی از وقت روزانه خود را به تمرین صدا، بدن، حرکت و... به پالایش و پرداخت ابزار حرفه‌ای خود می‌گذرانند. این هنرمندان علاوه بر تحقیق و پژوهش بر روی نقشی که قرار است در آینده بازی کنند، هفته‌ای چند جلسه تمرین بازیگری دارند، یعنی در کلاس‌های بازیگری (خصوصی و یا نیمه‌خصوصی) حاضر می‌شوند و زیر نظر استادی نقش را تمرین می‌کنند و مثل یک شاگرد به استاد خود درس پس می‌دهند و انتقادها و تظریات او را با جان و دل به کار می‌گیرند. یادم می‌آید در میهمانی‌ای که به افتخار جان گلاور یکی از بازیگران سیاه‌پوست آمریکا و با حضور ارول جونز و وودی کینگ، کارگردان و تهیه کننده سینما، مدیر یک تئاتر معروف برگزار شده بود، شخصی از جان گلاور پرسید که او کی فارغ‌التحصیل شده است؟ او با لبخندی جواب داد: «آیا فکر می‌کنید وقت مرگ من فرا رسیده است؟» کلمه «فارغ‌التحصیل» در حرفه یک بازیگر جدی وجود ندارد، چراکه او همواره باید هنرجویانه در پی پژوهش تازه‌های حرفه خویش باشد.

امروزه تقریباً در سر صحنه کلیه فیلم‌های قابل بحث و ارزشمند یک بازیگردان وجود دارد. وظیفه این فرد در مرحله اول کمک به فرد فرد بازیگران در خلق نقش است (که البته این مرحله به احتمال قوی توسط خود بازیگر و مربی خصوصی او قبلاً طی شده است) و در مرحله دوم یکدست کردن و هماهنگ کردن نوع بازی‌هاست، و یا متفاوت نگه داشتن سبک بازی‌ها اگر خواسته کارگردان چنین باشد.

بازیگردان خیلی قبل از اینکه فیلم به مرحله فیلمبرداری نزدیک شود وارد کار می‌شود، تقریباً همزمان با کارگردان و نویسنده. او در جلسات فی‌مابین نویسنده و کارگردان حضور دارد. نقش‌ها را آنگونه که نویسنده در ذهن داشته و به روی کاغذ آورده دقیقاً مطالعه می‌کند، در مورد نقش پژوهش می‌کند و برای خود طرح‌هایی از نقش تصویر می‌کند. همچنین در جلسات مداوم با کارگردان با برداشت او از این نقش خاص آشنا می‌شود تا به آنجا که می‌تواند دیدگاه کارگردان از نقش را به خوبی و در کمال ببیند. اگر تفاوتی میان دیدگاه‌های نویسنده و کارگردان وجود داشته باشد، این بازیگردان است که با تشکیل جلسات بحث و گفتگو با این دو، سعی می‌کند که دو دیدگاه را تا آنجا که ممکن است به یکدیگر نزدیک کند. در حالت تقریباً محالی که کارگردان و نویسنده بر روی ویژگی خاصی از نقش به توافق نرسند، بازیگردان مبنای کار خود را بر نظر کارگردان می‌گذارد، زیرا نویسنده با استفاده از کلام، کار ارائه استخوان‌بندی نقش را برعهده دارد و کارگردان وظیفه‌اش جان بخشیدن به این «کلمات» است و به صورت عینی و انسانی درآوردن آنها. به عبارت دیگر، زبان نویسنده زبان ادبیات است و استفاده از کلمات، و زبان کارگردان زبان متأثر کردن است و استفاده از عوامل مختلف در تشدید این تأثیر. بازیگردان پس از آنکه کاملاً با نظر کارگردان و انتظار او از هر نقش آشنا شد و آنرا پذیرفت، مرحله بعدی کار خود را آغاز می‌کند. در این مرحله او به شناسایی جسمی و روانی بازیگر می‌پردازد. با سوابق بازیگر، ویژگی‌های زندگی فردی، اجتماعی، اقتصادی، عاطفی و... او آشنا می‌شود و بعد از شناخت، سعی می‌کند خصوصیات ویژه نقش را با خصوصیات ویژه بازیگر تطبیق دهد و از طریق استفاده از شگردها و ترفندهایی که در حرفه خود آموخته و یا خود ابداع کرده است جان نقش را در کالبد بازیگر بگنجاند. بازیگردان خوب، روانشناس خوبی نیز هست. او بهتر است جامعه شناسی و انسان شناسی بداند، به روش و فنون مختلف بازیگری آگاهی کامل داشته باشد (چراکه هر بازیگری را می‌توان از طریق روش خاصی تحت تأثیر قرار داد و چه بسا که یک روش برای همه بازیگران کارساز نباشد) و.... آغاز کار بازیگردان با بازیگر به ماه‌ها قبل از شروع فیلمبرداری برمی‌گردد. در این مرحله اگر بازیگر هنوز از نقشی که قبلاً بازی کرده است کاملاً تخلیه نشده باشد، وظیفه بازیگردان محو نقش قبلی در اوست. در هر حالت بازیگردان با ظرافت کامل، بازیگر را از آنچه باورهای پیشین به او آموخته‌اند تخلیه می‌کند، سپس قطره قطره عصاره نقش تازه را در درون او می‌ریزد. او را وادار به تمرین‌هایی می‌کند که به این پذیرش کمک کند و با او به اجرای نقش می‌نشیند. این مراحل را با کلیه بازیگران انجام می‌دهد و آنگاه آنها را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. با بداهه‌سازی‌های مداوم و گوناگون موقعیت‌هایی پیش می‌آورد تا در آن دو و یا چند بازیگر در مقابل هم قرار گیرند و صحنه‌هایی را اجرا کنند. این اتودها هر چند هیچ شباهتی با آنچه در فیلم قرار است اتفاق بیفتد ندارند اما هدفشان رسیدن به نزدیکی عاطفی، حسی و فیزیکی است که با آنچه از نقش در هنگام فیلمبرداری انتظار می‌رود، تطبیق کند. همزمان با این کار، بازیگردان باید در تمام جلسات دکوپاژ فیلم در کنار کارگردان حضور داشته باشد چراکه در این جلسات است که زاویه دید کارگردان در نماهای مختلف یک فیلم مشخص می‌شود. اگر بازیگردانی از وجود مثلاً درشت‌نمایی که قرار است در آن چشم بازیگر رازی را فاش کند آگاه نباشد، نمی‌تواند در آن نمای خاص تمام حس و عاطفه بازیگر را به سوی چشمان او هدایت کند و مرکز نمود نقش در آن لحظه را چشم بازیگر قرار دهد. اما اگر قرار است صحنه‌ای در نمای دور گرفته شود، مهم است که بازیگردان آنرا از پیش بداند چراکه در آن صحنه از تمامی وجود بازیگر استفاده می‌شود و این انرژی بازیگر را و نمود نقش را از درون کالبد وی با آنچه در صحنه قبل گفته شد متفاوت می‌کند. به عبارت دیگر، بازیگردان جدولی از «دکوپاژ» مربوط به خود طراحی می‌کند که این جدول براساس دکوپاژ تعیین شده از طرف کارگردان استوار است، و به همان اندازه مهم و حیاتی است. حضور بازیگردان در جلسات دکوپاژ فواید دیگری نیز دارد. مثلاً اگر کارگردانی به خاطر ضرورت تصویری بخواهد از یک نمای متوسط به یک نمای دور برود و بازیگردان حس می‌کند که ظهور نقش در این لحظه خاص مشکل ایجاد می‌کند، می‌تواند این مطلب را با کارگردان در میان بگذارد. در جاهایی که رسم بر کار گروهی است و هدف کلیه دست‌اندرکاران بهتر شدن محصول نهایی می‌باشد، چنین پیشنهادهایی از سوی بازیگردان با استقبال فراوان کارگردان روبرو خواهد شد و چه بسا که او میزانسن و دکوپاژ را به خاطر چنین تذکری تغییر بدهد. اما باید متذکر شد که چنانچه کارگردان در روش و دید خود اصرار ورزد این بازیگردان است که باید با ایجاد امکاناتی دیگر بازیگر را دقیقاً به سوی همان چیزی که کارگردان می‌خواهد رهنمون کند؛ چراکه شکل کار گروهی همواره به صورت یک هرم است و در مورد فیلم در رأس این هرم کارگردان قرار دارد، پس لازم است تا کلیه عوامل، تلاش خود را



فقط در جهت رسیدن به آنچه کارگردان در ذهن دارد به کار ببرند، هر چند بحث و گفتگو و اظهارنظر هر یک از این عوامل می‌تواند مهم باشد و بجا، اما در نهایت این کارگردان است که سرنوشت هنری فیلم را تعیین می‌کند نه تهیه کننده، بازیگردان، بازیگر، یا فیلمبردار و طراح و...

حضور بازیگردان در کلیه جلسات فیلمبرداری ضروری است، چراکه علاوه بر تغییراتی که خواه ناخواه در دوران فیلمبرداری هر فیلمی اتفاق می‌افتد و ایجاد انطباقات جدید را از سوی بازیگردان الزامی می‌کند، غالباً بسیاری از ترفندهایی که بازیگردان در دوران تمرین با بازیگران برای حلول نقش در ایشان به کار برده است، اکنون روزمره و عادی شده و بازیگر در مقابل آنها مصونیت پیدا کرده است، در نتیجه (به خصوص در مورد بازیگران کم‌تجربه) تازگی نقش از بین رفته و به اصطلاح نقش کهنه می‌شود. در اینجاست که بازیگردان بایستی شگردهایی تازه اندیشه کند و با به کار بردن ترفندهای نو و متفاوت، انگیزه بازیگر را در جهت آنچه قبلاً معین کرده است تحریک نماید تا بازیگر بتواند تازگی لحظه را حفظ کند. این مرحله در سینما یکی از مهمترین مراحل است و به مراتب مشکل‌تر از تئاتر. در تئاتر بازیگر کافی است نقشی را با انگیزه‌ای درست شروع کند، سلسله انگیزه‌های خویش را دانسته و به حافظه عاطفی و تصویری خویش تسلط داشته باشد. او با داشتن همین مختصر و با تداوم تمرکز خود بر روی نقش می‌تواند تا لحظه فرود پرده نقش را به خوبی بکشاند و بیننده را مجذوب واقعیت خویش سازد. اما در سینما از آنجاکه فاصله یک نمای فیلمبرداری تا نمای بعدی ممکن است جلوتر یا عقب‌تر باشد و یا لحظه‌ها پس و پیش باشد، بازیگر احتیاج به تبحر بیشتر و تجربه‌ای حرفه‌ای‌تر دارد تا بتواند تداوم روانی سیر حرکت نقش را در طول محصول نهایی (فیلمی که تماشاچی می‌بیند) حفظ کند. در این مورد است که نقش بازیگردان و آنچه او تدبیر می‌کند حیاتی است و وجود او و تدابیرش در سرصحنه می‌تواند بازیگر را در خلق لحظه‌هایی که تداوم زمانی ندارند یاری دهد. با ایجاد رابطه صمیمانه و دلسوزانه‌ای که بازیگردان با بازیگر برقرار می‌کند وجود او سرصحنه به اتکاء به نفس بازیگر می‌افزاید و دست او را در انجام خطرهایی که ممکن است به پیامد آن مطمئن نباشد بازتر می‌گذارد، چرا که می‌داند مربی متخصصی شاهد و ناظر کار اوست و اگر کارش موفقیت‌آمیز نباشد حتماً او را راهنمایی خواهد کرد. ملاحظه می‌فرمایید که وجود یک بازیگردان خوب نه تنها برای ابراز خلاقیت بازیگر محدودیت ایجاد نمی‌کند بلکه او را به خطرآفرینی‌های خلاّقه نیز تشویق می‌کند، و چه بسا که هر یک از این خطرآفرینی‌ها لحظه‌هایی نو را بیافرینند و تازگی خاص را برای تماشاچی به ارمغان بیاورند.

سینمای ایران هم، به نوعی، یک سینمای متکی به بازیگر است. تماشاچی ما اغلب نام بازیگران معروف را می‌داند و چهره آنان را می‌شناسد، در صورتی که ممکن است نام کارگردان، تهیه کننده، فیلمبردار و... را ندانند. در چنین شرایطی اهمیت دادن به کار بازیگر به منزله اهمیت دادن به خود فیلم است و اگر بازیگر بخواهد خود را تکرار نکند و در نهایت به یک نوع تیپ خلاصه نشود و بخواهد هر نقش تازه را با تازگی مخصوص به آن ارائه دهد، لازم است که برای ایجاد هر نقش زمان و انرژی کافی بگذارد. و در این راستا از هر آنکس و هر آنچه می‌تواند به او کمک کند سود جوید.

این مطلب در مورد تازه کارها و چهره‌های جدید اهمیت فوق‌العاده‌ای پیدا می‌کند، چراکه لازم است به طریقی درست، منطقی و علمی راهنمایی شوند تا علاوه بر جذابیت‌های طبیعی خود در ارائه نقش بتوانند از ویژگی‌های تکنیکی و حرفه‌ای فن بازیگری نیز استفاده کنند. در سراسر دنیا هم می‌بینیم که بعضی از این چهره‌های جدید با همان اولین فیلم برای همیشه از خاطره‌ها می‌روند و برخی راه خود را در جهت کسب شهرت و افتخار می‌پیمایند. در اغلب کشورها، قاعده بر اینست که وقتی کارگردان و یا تهیه کننده‌ای چهره جدیدی کشف می‌کنند (این کشف معمولاً در دیدار کارگردان و یا تهیه کننده از کلاس‌های بازیگری، صحنه‌های تئاتر و یا فیلم‌های کوتاه و آماتوری دست می‌دهد که در آن بازیگر جدید نقشی داشته و توانسته شمه‌ای از مهارت‌های حرفه‌ای خود را به معرض دید بگذارد، و یا اگر توسط دوستی و یا نماینده وی به کارگردان و تهیه کننده معرفی شده باشد، حتماً قبل از عقد هر گونه قراردادی از وی خواسته می‌شود که نمونه کاری از خود نشان بدهد.) این چهره جدید در اختیار مربی یا کلاس بازیگری ویژه و یا بازیگردانی قرار می‌گیرد که او را در کسب مهارت در حرفه بازیگری راهنمایی کند و او پس از آنکه مراحل مقدماتی حرفه بازیگری را طی کرد و برای نقش خاصی در فیلمی کاندید شد، وارد گروه بازیگران آن فیلم خاص می‌شود، و آنجا هم تحت راهنمایی‌های بازیگردان آن فیلم قرار می‌گیرد.

بازیگردان زبان خاص خود را دارد. همانطور که کارگردان، فیلمبردار و طراح. شیوه گویش او، فرهنگ لغات او با دیگر حرفه‌ها تفاوت دارد. اگر بازیگردانی در کاربرد لغات خود دقت نکند و تبحر نداشته باشد بازیگر گیج و منفعل می‌شود، در خلق نقش نزول می‌کند و نقش هرگز آزادانه در وجود او حلول نخواهد کرد. زبان بازیگر زبان عمل است، زبان انجام دادن و زبان کنش؛ در حالی که زبان بازیگردان زبان ایجاد انگیزه برای عمل است، زبان تحریک کردن، زبان واداشتن. بازیگردان باید زبان بازیگر را بداند، زبان کارگردان را بداند، اما بازیگر مجبور نیست زبان بازیگردان را بداند. او باید به بازیگردان اعتماد کامل داشته باشد، زبان او را درک کند، آنرا بفهمد و از آن تأثیرپذیری داشته باشد تا بتواند به نقش اجازه ورود به کالبد خود را بدهد.

بازیگردان باید فردی باشد مجزا و مستقل از کارگردان، فیلمبردار، طراح و بازیگر. یک بازیگر نمی‌تواند وظیفه بازیگردانی را به عهده بگیرد چراکه در اینصورت او مجبور است در آن واحد به دو زبان حرف بزند و این تقریباً غیرممکن است. به علاوه انتساب یک بازیگر به عنوان بازیگردان او را در مقامی متفاوت از سایر بازیگران قرار می‌دهد و تعادل آنچه را که باید بین گروه بازیگران وجود داشته باشد از بین می‌برد، بازیگرانِ دیگر به جای آنکه بتوانند در شرایطی متساوی با او بده بستان داشته باشند او را در مقامی بالاتر از خود می‌بینند. همچنین، وقتی بازیگری به عنوان بازیگردان انگیزه عملی را در بازیگر دیگر به وجود می‌آورد خود چگونه می‌تواند در مقابل آن عمل عکس‌العملی تازه و نو داشته باشد؟

بازیگردانی تنها رهبری بازیگران در انجام یک رشته تمرین‌های صدا و بدن و کارهای بداهه نیست و یا انتقال تجربه از یک بازیگر به بازیگر دیگر، هر چند اینها می‌توانند در محدوده وظایف یک بازیگردان قرار بگیرد اما به این مختصر بسنده کردن کم‌طلبی است و ساده اندیشی. بازیگردان مانند یک مصنف موسیقی است نه یک رهبر ارکستر.

ما در دنیای تخصص‌ها زندگی می‌کنیم. در دنیایی که تخصص‌ها چون سلول‌هایی به طور مداوم در حال انشعاب و ایجاد تخصص‌های دیگرند. بدیهی است که اگر تهیه کننده‌ای نویسنده خوبی هم باشد، کارگردان باتجربه‌ای هم باشد، فیلمبرداری هم بداند، بازیگردان هم باشد و بازیگر خلاقی هم باشد، ما می‌توانیم فیلم‌های خوب و کم‌خرجتری بسازیم، اما معمولاً چنین نیست. ❑