مقایسه تطبیقی رویکرد لی استراسبرگ، استلاآدلر و سنفورد مایسنر در روند تمرینات عملی هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون

محسن حکیمی [نویسنده مسؤول]

حمیدرضا افشار

فاطمه شاهرودی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۸/۱۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۲۲

مقایسه تطبیقی رویکرد لی استراسبرگ، استلاآدلر و سنفورد مایسنر در روند تمرینات عملی هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون

محسن حکیمی
کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر ومعماری ، دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرگان

حمیدرضا افشار
استادیار ، دانشکده ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران

فاطمه شاهرودی
استادیار ، دانشکده ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران

چکیده

خلق شخصیت نمایش در یک تعامل دوسویه بین بازیگر و کارگردان، و ارایه‌ی آن شخصیت به‌نحوی باورپذیر به مخاطب به مفهوم هدایت بازیگر است و به دوشیوه‌ی مرسوم صورت می‌گیرد. نخست از درون به بیرون و دوم از بیرون به درون. زندگی درونی و بیرونی یک شخصیت با تناقضات وتضادهای فطری‌اش، نقطه‌ی کانونی و موردتوجه بیشتر کارگردانان و مربیان بازیگری بوده و برای هر دام، وسیله‌ای که بیان‌کننده‌ی این تناقضات و تضادها باشد، بازیگر آموزش دیده است. تمام تئوری‌های مربوط به آموزش بازیگر در صد سالِ گذشته ملهم از نظریات استانیسلاوسکی است که به سیستم شهرت دارد. زمانی‌که «سیستم» وارد آمریکا شد به‌واسطه‌ی تأثیری که لی استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایسنر از استانیسلاوسکی پذیرفتند، به یک نحله‌ی جدید برای آموزش بازیگر تبدیل شد. براین‌اساس «متداکتینگ» با اقتباس این سه نظریه‌پرداز از سیستم مصطلح شد. دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، این نظریه‌پردازان ادعا کردند که وامدار اصلی سیستم استانیسلاوسکی‌اَند، و هریک وجوه مختلف کار استانیسلاوسکی را به‌منظور نشان دادن رویکرد خود مورداستفاده قرار دادند. این پژوهش از طریق مقایسه‌ای تطبیقی، وجوه اشتراک، افتراق و موارد تأکیدِ این سه نظریه‌پرداز را در روند تمرینات عملی هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون مشخص می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد، وجوه اشتراک این سه نظریه‌پرداز را می‌توان در مؤلفه‌هایی هم‌چون کنش توجیه‌پذیر، شرایط مفروض نمایشنامه، تأکید بر باورپذیر بودن رفتار بازیگر و بداهه‌پردازی در محرک و پاسخ جست‌وجو کرد. از مهم‌ترین وجوه افتراق این سه نظریه‌پرداز نیز می‌توان به مبحث اصالت بازیگر و اصالت نقش اشاره کرد.

واژگان کلیدی: هدایت بازیگر، متداکتینگ، لی استراسبرگ، استلا آدلر، سنفورد مایسنر

مقدمه

سبک‌ها، شیوه‌ها و قراردادهای مختلف بازیگری را می‌توان با این حقیقت تبیین کرد که احتمالاً اعصار، دوره‌های مختلف و فرهنگ‌های متفاوت، نحوه‌ی ارتباط میان بازیگر و نقش، و نیز بازیگر و تماشاگر را به راه‌های متفاوتی کشانده است. " امروزه حرفه‌ی بازیگری، آن‌چنان دارای روش‌ها، مکتب‌ها و تکنیک‌های گوناگون گردیده که به بحثی کلاسیک تبدیل شده است " (خاکی، ۱۳۸۷: ۱۱۱). بنابراین می‌توان گفت "بازیگری قیاس و اندازه ای خاص و چارچوبی دقیقاً توصیف شده ندارد که بتوان با آن قاعده‌ای را به طور قطعی بیان کرد " (حاجیان، ۱۳۸۶: ۵۲). اما باید پذیرفت اولین نگاه علمی و سیستماتیک به بازیگری با کنستانتین استانیسلاوسکی[۱] و در قرن نوزدهم شروع شد.

" استانیسلاوسکی نه تنها در تئاتر روسیه، بلکه در تئاتر دنیای غرب نیز چهره ای بزرگ است. گرچه دستاوردهای او به‌عنوان بازیگر و کارگردان بزرگ بوده، ولی مهم‌ترین سهم او به خاطر پرتوی است که بر فنون بازیگری افکنده است " (اونز، ۱۳۹۰: ۱۳). مجموعه دستورالعمل‌هایی که استانیسلاوسکی برای بازیگران ارایه داده‌است، تحت‌عنوان سیستم شناخته می‌شود. سیستم استانیسلاوسکی، تأکید بر روانشناسی درونی بازیگر و افزایش هیجان و احساس تماشاگر دارد. استانیسلاوسکی عقیده دارد " بازیگر باید برای هر عمل و رفتاری که روی صحنه انجام می‌دهد یک منطق و توجیه درونی داشته باشد و «اگر طلایی» یا «اگر جادویی» به او در این راه کمک زیادی می‌کند. بدین معنی که «اگر» منِ بازیگر به جای این شخص و در این موقعیت بودم چه رفتاری انجام می‌دادم؟ " (مخصوصی، ۱۳۹۰: ۱۰۸). اگر جادویی عنصر دیگری که به‌عقیده‌ی استانیسلاوسکی به بازیگر برای اجرای نقش کمک می‌کند، «حافظه‌ی حسی- عاطفی»[۲] اوست. " حافظه ی حسی- عاطفی شامل فرآیندی ست که بازیگر یک وضعیت دراماتیک آشنا را با وضع عاطفی مشابهی که برایش رخ داده به یاد می‌آورد " (میتر، ۱۳۸۴: ۱۰۹).

سیستم زمانی‌که وارد آمریکا شد نام متداکتینگ[۳] به‌خود گرفت و به مکتبی جدید برای شناخت شخصیت تبدیل شد. بسیاری از مربیّان، کارگردانان، و بازیگران در پیشرفت متداکتینگ سهیم بوده اند، اما سه نظریه‌پرداز، در مقام بنیان‌گذاران آن متمایز و شاخص‌اند: لی استراسبرگ[۴] (۱۹۰۱-۱۹۸۲)، استلا آدلر[۵] (۱۹۰۱-۱۹۹۲) و سنفورد مایسنر[۶] (۱۹۰۵-۱۹۹۷). توجه به این تمایز مهم‌ترین مسأله‌ای‌است که باعث شکل گرفتن پژوهش و انتخاب این سه نظریه‌پرداز شده است. چراکه، اگرچه این سه نظریه‌پرداز هنرمندانی بودند که با نیت پیشرفت و ترقی آموزش بازیگر در تئاتر، به اقتباس از سیستم استانیسلاوسکی پرداختند، لیکن دارای رویکرد یکسانی نبودند و هرکدام در این مسیر به شیوه‌ی شخصیِ خود دست یافتند. " به عقیده‌ی استراسبرگ تمام شکل نمایش به روش هنرپیشه برای بازی مربوط می‌شود. کارگردان باید به بازیگر کمک کند تا بتواند از تمام ابزاری که به او در این حرفه یاری می رساند، استفاده کند " (هاول، ۱۳۸۶: ۲۱۳). اما آدلر، به‌دنبال شیوه‌ی خاصی از پرورش بازیگر بود که متناسب با رفتارهای برون‌فکنانه باشد. وی

بازیگری را کنش حقیقی و متناسب با رویدادهایی که صحنه می‌طلبد، می‌دانست. ازطرف‌دیگر مایسنر همواره بر صداقت و رفتار باورپذیر بازیگر به‌عنوان مهم‌ترین اصل تکیه می‌کند. ازنظر وی بازیگری بروز صادقانه‌ی عکس‌العمل‌های احساسی انسان است. او به بازیگران در راه رسیدن به نقش می‌گوید: " «خودتان باشید! از هرگونه خودانگیختگی در خودتان استقبال کنید!» " (مایسنر، ۱۳۹۱: ۲۲۱). اساس روش او بازگرداندن بازیگر است به نیروی محرک آنیِ احساسش و بازی‌ای که شدیداً ریشه در غریزه دارد.

در این پژوهش با سه نوع برداشت از سیستم آشنا شده و از طریق این قیاس به پرسش‌های زیر پاسخ داده خواهد شد:

-سبک کدام یک از این سه نظریه‌پرداز پویایی بیشتری دارد؟

-آیا می‌توان متداکتینگ را منحصر به اندیشه‌های استانیسلاوسکی قلمداد کرد؟

-آیا می‌توان دیدگاه نظریه‌پردازان متداکتینگ را منحصربه‌فرد قلمداد کرد؟

تمام این سؤالات موجب بحث و شک و تردید و فکر می‌شود و درنتیجه به این هدف منتهی می‌شود که چرایی و چگونگی وجوه تأکید در روند تمرینات عملی هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون را در روش هرکدام از این سه نظریه‌پرداز مشخص کنند. به‌نظر می‌رسد، با توجه به نحوه‌ی برداشت استراسبرگ، آدلر و مایسنر از تئوری استانیسلاوسکی، تنوع و تعمیم‌پذیری سیستم غیرقابل‌انکار است. بااین‌وجود نمی‌توان دیدگاه متداکتینگ را منحصر به اندیشه‌های استانیسلاوسکی قلمداد کرد. ازطرف‌دیگر یک جنبه از متد نافی وجه دیگر نیست و می‌توان از این طریق تنوع و تعمیم‌پذیری متداکتینگ را نیز نتیجه گرفت.

بخش اول: رابطه‌ی کارگردان با بازیگر

۱-۱: هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون

برقراری ارتباط با بازیگران جزو مسایل مهمی است که کارگردان موظف است آن را انجام بدهد. چراکه کارگردان، کشمکش بین افراد بازی را از طریق بازیگران به مخاطب منتقل می‌کند. هاج[۷] خطاب به کارگردانان می گوید: "قصد و نیت شما، آزاد کردن قوه ی تخیل بازیگر است، نه مقید کردن آن" (هاج، ۱۳۸۲: ۱۴۳). چراکه قرار نیست یک رابطه ی یک‌سویه شکل بگیرد که در آن کارگردان دستور بدهد و بازیگر بالاجبار موظف به گوش دادن باشد. " رهبری و بازی، خودشان را در میان یک مبادله ی متقابل به‌دست آورده اند. مهم ترین چیزی که از آغاز دوره‌ی کار حاصل می‌شود، یک توافق نظر میان بازیگر و کارگردان است " (کلرمن، ۱۳۸۶: ۱۲۷). در این رابطه‌ی متقابل، هدایت بازیگر به دو شیوه صورت می‌گیرد که عبارتند از: ۱) هدایت بازیگر از درون به بیرون؛۲) هدایت بازیگر از بیرون به درون.

رویکرد هدایت بازیگر از درون به بیرون، وابسته به استراتژی‌هایی است که کار یک بازیگر را به زندگی درونی‌اش وابسته می‌داند، ازجمله خاطرات احساسی احتمالی مرتبط با تجربه‌هایی

خاص.
در رویکرد هدایت بازیگر از بیرون به درون، بازیگر باید افکار مهمی را که نویسنده‌ی نمایشنامه از طریق اشخاص بازی ارایه می‌کند، از طریق اخذ کردن عناصری از دنیای بیرون و ترکیب آن با نیروی تخیل کشف کند. در این شیوه، برخلاف هدایت بازیگر از درون به بیرون، شخصیت‌سازی، تحلیل و شناخت بازیگر از ابنای بشر است، نه نمایش زندگی درونی و خلقیات شخصی خودش.

بخش دوم: رویکرد نظریه‌پردازان متداکتینگ

۱-۲: چارچوب نظری آراء لی استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایسنر

لی استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایسنر، در پی رسیدن به حقیقتی هستند که بازیگران با اتکاء به آن، در مسیر رسیدن به اجرایی واقعی و صادقانه بر مبنای تخیل قرار بگیرند. در رویکرد استراسبرگ، کار اصلی برای پرورش بازیگر آموزش مهارت‌های درونی است و این امر پس از گسترش توانایی او در ایجاد تمرکز و تخیل انجام می‌شود. استراسبرگ عنوان می‌کند: " این تخیل باور اوست به واقعیت و منطق آن چه مشغول انجام دادنش است " (هاج، ۲۰۰۰: ۱۳۴). عنصر تمرکز و تخیل در این رویکرد برای آن است که به بازیگر در تحریک حس‌های تخیلی‌اش یاری رساند و بازیگر بتواند با تمرکز، جزییات مفاهیم ذهنی‌اش را به‌خاطر بیاورد. در این رویکرد، وسعت بخشیدن به حواس پنج‌گانه‌ی بازیگر، گسترش دادن امکانات ظاهری و جسمی بازیگر برای ایفای نقش‌های مختلف به‌وسیله‌ی حذف کردن عادت‌های رفتاری و روزمره و کنارزدن آن دسته از عوامل ذهنی که به علت فشار آداب اجتماعی در وی ایجاد شده و از بروز احساس‌های واقعی‌اش جلوگیری می کنند، از اهمیت بالایی برخوردار هستند. چراکه استراسبرگ بر بازکاوی حافظه‌ی حسی- عاطفی بازیگر برای ورود به دنیای فرضی نقش تأکید دارد. طبق عقیده‌ی وی، هر شخصی، فارغ از بازیگر بودن یا نبودن دارای حافظه‌ی حسی- عاطفی است که تمام نیازهای دراماتیک را درخود دارد. بازیگر فقط باید بتواند با توجه به نیازهای نقشش از این حافظه استفاده کند و پس از این که به لحظه‌ی احساس عاطفی رسید، تمرکزش را بر بخش‌های تحریک‌شده‌ی حواس پنج‌گانه حفظ کرده و با رجوع به خاطراتی که متعلق به اوست و به درک آن‌ها واقف است زودتر به فرآیند تأثر برسد. بازیگر از این طریق می‌آموزد که منابع الهام خویش را در اختیار بگیرد. براین‌اساس استراسبرگ بازیگر را موجودی توصیف می‌کند که " می‌تواند خودش را دستمایه‌ی آفرینش قرار دهد»" (استراسبرگ، ۱۹۶۵: ۸۱).

آدلر معتقد است بازیگر باید با تکیه بر تخیلش دنیای نقش را بسازد. وی استفاده از خاطرات، احساسات، امیال، و مشاهدات را برای خلق شخصیت موردتوجه قرار داده و روی شرایط مفروض نمایشنامه، تخیل و کنش جسمانی بازیگر تأکید دارد. آدلر به نقل از استانیسلاوسکی عنوان می‌کند: "حقیقت در هنر حقیقت شرایط شماست" (آدلر، ۱۳۸۸: ۵۲). او خطاب به بازیگران می‌گوید: "تمام احساسی که شما نیاز دارید در تصورتان و در موقعیت‌های نمایش یافت می‌شود. اگر به

کنشی نیاز دارید، نمی توانید آن را در یک نمایش پیدا کنید؛ می‌توانید به زندگی تان رجوع کنید، اما نه برای احساس بلکه برای کنش مشابه. شما در تجربه ی شخصی تان کنش مشابهی پیدا می کنید که نسبت به آن واکنش احساسی ارایه کردید. به آن کنش و موقعیت‌های خاص رجوع کنید و کاری را که انجام دادید به یاد بیاورید. اگر شما این فضا را به یاد بیاورید، این احساسات به شما باز خواهند گشت. اما باقی ماندن در گذشته ی شخصی تان که باعث می‌شود گریه کنید یا احساس گذشته را به شما یادآوری می‌کند، اشتباه است؛ چون اکنون در آن موقعیت‌ها نیستید. این موقعیت‌های نمایش هستند که باید با وام گیری از کنش فیزیکیِ گذشته و نه احساستان، به درستی انجام شوند" (کیسل، ۱۳۹۲: ۱۷۰).

بنابراین، آدلر نیز اهمیت برداشت از خود را در پرداخت نقش تصدیق می‌کند اما منبع الهام علاوه‌بر بُعد روان‌شناسانه و تجربیات گذشته، قوه‌ی تخیل بازیگر است. چراکه در این رویکرد " تخیلات به شرایط مفروض نمایشنامه مربوط می شوند " (روته، ۱۳۸۹: ۹).

مایسنر تمرکز را از روی بازیگر برداشته و بر روی آن‌چه شخصیت انجام می‌دهد، تأکید دارد. " او بر این باور بود که باید واکنش و پاسخ های واکنشی را آموزش داد و تقویت کرد، درست مانند فعالیت ماهیچه‌ها " (ابوت، ۱۳۹۴: ۱۸۹). روش او به‌این‌منظور طراحی شده است که تمام ابزار عقلانی را در بازیگر حذف کرده و " بازیگر را به یک پاسخگوی بی اختیار در مورد مکانی که در آن قرار دارد و اتفاقی که برایش می‌اُفتد و عملی که برایش انجام می‌شود، تبدیل کند "

بخش سوم: مقایسه‌ی تطبیقی آراء لی استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایسنر

۱-۳: وجوه اشتراک و افتراق آراء نظریه‌پردازان متداکتینگ

۱-۳-۱: وجوه اشتراک

۱-۳-۱-۱: جسمانی کردن کنش(رویداد) توجیه‌پذیر

بازیگر باید هر کلمه، کنش و رابطه‌ای را روی صحنه جسمانی کرده و موجه نشان دهد. " مقصود استراسبرگ رویداد سراسری نمایشنامه نیست، بلکه حادثه ی کوچکی است که در هر صحنه ی کوتاه از نمایشنامه اتفاق می‌افتد " (دامود، ۱۳۸۹: ۹۷). اگر بازیگر با این دید به هر صحنه از نمایش نگاه کند که چکیده‌ی عملی که قرار است انجام دهد چیست، به‌سوی انجام رویداد صحنه به‌طورعملی کشیده شده و رویداد از طریق حواس پنج‌گانه‌ی او جنبه‌ی جسمانی پیدا می‌کند. آدلر نیز بر توجیه کردن هر کنشی که روی صحنه صورت می‌گیرد، تأکید داشته و از بازیگر انتظار دارد ضرورت کنش‌های موردتأکید نویسنده را درک کند. بنابراین بازیگر باید وابستگی‌اش به کلمات را ازدست بدهد و به کنش‌های نمایشنامه روی بیاورد. آدلر دراین‌باره می‌گوید: "کلمات از کنش‌ها پدید می‌آیند. بازیگر باید کنش‌های زیر واژه‌ها را با توسعه‌ی «جسمیت بخشیدن به کنش‌ها» بیاید" (هاج، ۲۰۰۰: ۱۴۱). مایسنر، جسمانی کردنِ کنش‌ها را در روابط بین بازیگران توجیه‌پذیر می‌داند. چراکه در رویکرد وی روابط پویا و زنده‌ی موجود بین بازیگران، مقدم بر

شخصیت یا طرح نمایشنامه یا هرچیز دیگری است.

۱-۳-۱-۲: زیر متن

آدلر به‌طورمرتب به این موضوع اصرار دارد که بازیگر باید از نقطه نگاه نویسنده بداند که چرا روی صحنه است. حقیقت متن از نگاه وی، احساس نویسنده از یک واقعیت کلی است، نه احساس شخصیِ بازیگر در شرایط مفروض نمایشنامه. آدلر در سال‌های بعد به این نتیجه می‌رسد که لازم است نمایشنامه‌ها را ازهم جدا کند. در این مورد می‌گوید که " در نمایشنامه‌های کلاسیک، زبان نمایش اصل است. اما در نمایشنامه‌های مدرن جملات همه‌چیز نیستند. هدف از تئاتر مدرن برای بازیگر، بازی کردن نیست، بلکه یافتن حقیقت نمایشنامه در درون خویشتن است. در این نوع آثار، زیر متن و آن‌چه در لابه‌لای جملات نهفته‌اند بسیار مهم‌تر از خود جملات‌اند " (دامود، ۱۳۸۹: ۱۹۲-۱۹۳) این رویکرد هم‌چون انعکاسی از روش استراسبرگ است. شاهد این مدعا مؤلفه‌های حاکم بر تئوری استراسبرگ است که از هر واژه برای رسیدن به یک حس خاص، پُل می‌زند. در تئوری وی بازیگر باید سراغ همانندسازیِ احساس حاکم در زیرمتن با احساسی مشابه در زندگی شخصی‌اش بگردد و از طریق حافظه‌ی حسی- عاطفی آن را بازسازی کند. بنابراین، کلمات به‌خودیِ‌خود مهم نیستند بلکه احساس نهفته در پشت کلمات دارای اهمیت هستند. ازنظر مایسنر هم، نمایشنامه فقط یک طرح کلّی برای زندگی درونی بازیگر به‌شمار می‌آید. وی به شاگردانش می‌گوید:

" متن همانند قایق پارویی، و عاطفه رودخانه ای ست که قایق پارویی رویِ آن قرار می‌گیرد. متن روی این رودخانه شناور می‌شود. اگر رودخانه پر تلأطم باشد، کلمات همانند قایقی در رودخانه ای ناآرام بیرون می ریزند. همه چیز موکول است به رودخانه ای که عاطفه ی شماست " (مایسنر و لانگ‌ول؛ ۱۹۸۷: ۱۱۵).

۱-۳-۱-۳: تأکید بر استفاده از تخیل در شرایط مفروض نمایشنامه

پس از یافتن زیر متن، بازیگر باید کلی‌گویی‌ها را کنار گذاشته و بر شرایط مفروض نمایشنامه تأکید داشته باشد. هنگام تعیین شرایط مفروض، بازیگر به‌گونه‌ای رفتار می‌کند که گویی همواره در همان حقیقت شرایط محیطی شخص بازی قرار دارد. بنابراین ناگزیر است به قوه‌ی تخیل خود رجوع کرده و به جسمانی کردن واکنش‌هایش در شرایط مفروض(پیشنهادی) نمایشنامه بپردازد. آدلر بیش از دیگر نظریه‌پردازان متداکتینگ بر این موضوع اصرار داشته و مدعی ست که نود و نه درصد اتفاقات روی صحنه از تخیل بازیگر در شرایط مفروض نمایشنامه نشأت می‌گیرند. او می‌گوید: " شما هیچ گاه نام و ویژگی شخصی خود را نخواهید داشت یا هرگز در خانه ی خود نخواهید بود. هر کسی که با او سخن می گوئید زاده ی تخیل نمایشنامه نویس است" (آدلر، ۱۹۸۸: ۱۷).

۱-۳-۱-۴: تأکید بر باورپذیر بودن رفتار

رویکرد مشترک نظریه‌پردازان متداکتینگ در ارایه‌ی بازیِ باورپذیر بازیگر، کاملاً مشهود است و

دور از ذهن نیست که بگوییم درنهایت هر سه همین مؤلفه را در خروجیِ کار، از بازیگر انتظار دارند. راه دستیابی به رفتار واقعی و باورپذیر از طریق دست‌یابی به عواطف ممکن خواهد شد اما هرگز نباید به احساسات اشاره کرد. در این ارتباط الیا کازان[۸]، کارگردان متداکتینگ اظهار داشته است:

" «باید واقعی بود، نباید به القاء تقلید سطحی دست زد، بازیگر باید بررسی کند که شخصیتی که نقش آن را ایفاء می‌کند چه کاری انجام می‌دهد؛ عواطف باید واقعی(باورپذیر) باشند، نه ساختگی، عواطف باید رخ بدهند، نه این که به آن‌ها اشاره شود» " (کازان، ۱۹۸۸: ۱۴۳).

۱-۳-۱-۵: بداهه‌پردازی محرک و پاسخ

در رویکرد نظریه‌پردازان متداکتینگ، بداهه‌پردازیِ محرک و پاسخ، از درجه اهمیت بالایی برخوردار است. برای نایل شدن به تجربه‌ی احساسات واقعی، بازیگر لحظه‌به‌لحظه روی محرک‌ها کار می‌کند. وی روی صحنه طوری سخن می‌گوید و گوش می‌دهد که گویی رویدادها عملاً در حال وقوع‌اند. در رویکرد آدلر محرک و پاسخ در روابطی پایدار و پویا هم‌زمان با آماده‌سازی ذهن اتفاق می‌افتد. مایسنر اصرار دارد اجراهای طولانی نباید بازیگران را به واکنش‌هایی مکانیکی و فاقد جوهره‌ی بداهه‌پردازانه سوق داده و آن‌ها را از متمرکز بودن بر روی هم غافل کند. " اگر بازیگری رفتارش را تغییر دهد، بازیگر دیگر باید رفتار خود را به منظور مطابقت با علائم و محرک‌های متفاوت تنظیم کند " (هاج، ۲۰۰۰: ۱۴۶). بنابراین بداهه‌پردازی محرک و پاسخ که از رفتارهای بازیگران روی صحنه شکل می‌گیرد در تمام مدت زمان بازی در جریان است. کار اصلی بداهه‌پردازی در این شکل اجرای کنش، مبتنی بر نوعی تعامل است که معطوف به ارتباطی آنی و خودجوش بوده و در لحظه اتفاق بیفتد. این مؤلفه در رویکرد استراسبرگ به کشف احساس‌های شخصی بازیگر می‌انجامد و نتیجه‌اش آن ست که برای بیننده این توهّم را به‌وجود می‌آورد که آن‌چه می‌بیند از قبل برنامه‌ریزی نشده، بلکه همه‌چیز برای اولین بار و خودبه‌خود در حال رخ دادن است. دقیقاً همان‌چیزی که آدلر و به‌خصوص مایسنر از بازیگر انتظار دارند.

۱-۳-۱-۶: شخصی‌سازی

شخصی‌سازی طبق عقیده‌ی آدلر ابتدا باید از فیلتر باورِ بازیگر عبور کند تا موردتوجه و باور تماشاگر هم قرار بگیرد. شبیه کودکی که ابتدا اسباب‌بازی‌اش را درک کرده و از آن یک حقیقت می‌سازد و سپس آن حقیقت با دنیای ذهنیِ کودک پیوند خورده و در تک‌تکِ لحظات آن را شخصی می‌کند. آدلر می‌گوید: " «به هر یک از وسایل صحنه که مورد استفاده قرار می دهید، حقیقت شخصی خود را اضافه کنید تا به آن اصالت دهد» " (آدلر، ۱۳۸۸: ۹۰). مثلاً " زمانی که پولیوری را در کشو می گذارید، با بررسی نخ شُل شده اش و محکم کردنش شخصی سازی می‌شود " (کیسل، ۱۳۹۲: ۹۶). درنهایت این‌که بازیگر از روی واقعیت عاطفی و روانشناسانه اش(در رویکرد استراسبرگ)، یا با تأکید و توجه مدام بر قدرت تخیلش(در رویکرد آدلر) و یا با بهره گیری از روابطی پویا و زنده با دیگر بازیگران(در رویکرد مایسنر)، وجوهی از خاطرات، تجربه‌ها و

مشاهدات زندگی شخصی‌اش را که با نقش همبسته است، پیشِ‌چشم می‌آورد.

۱-۳-۲: وجوه افتراق

۱-۳-۲-۱: اصالت بازیگر و اصالت نقش

ازنظر استراسبرگ جوهره‌ی بازیگری «روانشناسانه» است و منابع در حافظه‌ی بازیگر به‌وفور یافت می‌شود. ازنظر آدلر، جوهره‌ی بازیگری «جامعه‌شناسانه» است و بازیگر از شرایط مفروض نمایشنامه برداشت می‌کند. در جایی‌که استراسبرگ بر واقعی کردن شخصیت با استفاده از مواد زندگی شخصی بازیگر تأکید می‌کند، آدلر پیشنهاد می‌دهد که الهام بازیگر باید از دنیای نمایشنامه نشأت بگیرد. بنابراین تفاوت عمده را می‌توان در رویکرد آنان به دنیای درونی و بیرونی نقش جست‌وجو کرد. درمجموع استراسبرگ اصالت را به بازیگر می‌دهد و آدلر به نقش. مایسنر، برخلاف تأکید آدلر بر شرایط مفروض نمایشنامه، بر رفتار آنی و بی‌اختیار، و نه‌تنها موقعیت مفروض، هم‌چون نتیجه‌ی روابط زنده (لحظه‌ی حقیقی روی صحنه) تأکید داشته و به زندگی درونی بازیگر باور دارد.

۱-۳-۲-۲: واقعیت استراسبرگ، تخیل آدلر و مایسنر

استراسبرگ به حضور مؤلفه ی «واقعیت» از طریق رجوع به عاطفه ی تجربه شده و شخصی بازیگر اصرار دارد اما آدلر و مایسنر خواستار جایگزینی آن با تخیل هستند. مایسنر از بازیگران می‌خواهد تا به‌جای تأکید بر روی طرح و سناریو بر روی هم‌بازی خود روی صحنه متمرکز باشند. در ین‌صورت به‌طورخودجوش واکنش نشان خواهند داد. درنتیجه مایسنر به این‌که چگونه عواطف مورد احتیاج بازیگر در اختیار او قرار می‌گیرد، اهمیت نمی‌داد. او می‌گوید: " این احساس از هرجا می‌تواند بیاید، احساس خودانگیخته ای که از خیال می آید و نتیجه ی هوش خلاق است" (مایسنر، ۱۳۹۱: ۱۱۲). مایسنر در تحلیل نهایی معتقد بود که " بازآفرینی عواطف از طریق تخیل‌بهتر امکان پذیر است " (دامود، ۱۳۸۹: ۱۸۷). آدلر نیز تأکید دارد عواطف بازیگر مهم نیست. آن‌چه دارای اهمیت است عواطف شخصیت نمایشنامه است. درنتیجه یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های عمده در کار این سه نظریه‌پرداز، اهمیت بهره گیری از تخیل در شرایط پیشنهادیِ متن در رویکرد آدلر و مایسنر و اهمیت بهره گیری از شرایط زندگی شخصی بازیگر در رویکرد استراسبرگ است.

نتیجه‌گیری

از آن‌جا که مقصد اصلی پژوهش دست یافتن به مقایسه‌ای تطبیقی بین آراء سه نظریه‌پرداز متداکتینگ بوده است، به‌نظر می‌رسد، هرکدام از این نظریه‌پردازان روش خاص خود را در روند تمرینات عملی هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون برای رسیدن بازیگر به شخصیتی باورپذیر ارایه داده‌اند. لی استراسبرگ بر حافظه‌ی حسی- عاطفی بازیگر برای ساختن دنیای فرضی نقش تأکید دارد. اما ازآن‌جاکه احساسات خاطرات گذشته سخت به‌دست

می‌آیند، آدلر معتقد به ساختن دنیای فرضی نقش به‌وسیله‌ی تخیل بازیگر است. مایسنر می‌گوید، به‌مرورزمان، اصالتِ معنایی گذشته تغییر می‌کند. به‌همین‌دلیل تمهید مابه‌ازایِ شخصی و استفاده از حافظه‌ی حسی- عاطفی را رد می‌کند. وی بیش از استراسبرگ و آدلر بر تمرینات جمعیِ ایجاد کنش و واکنش خلاقه، برای تأثیرگذاری بازیگران بر یکدیگر، تأکید کرده است. به‌نظر می‌رسد سبک بازیگری مایسنر پویاترین سبک باشد، چراکه از بازتاب اجتناب می‌کند، درحالی‌که آدلر و استراسبرگ بر شخصیتی متمرکز هستند که در شرایط وابسته توسعه‌ای‌تر عمل می‌کند. درهرصورت خواه تأکید بر رفتار روانشناسانه‌ی استراسبرگ باشد، یا جامعه‌شناسامه‌ی آدلر یا خودجوش مایسنر، نظریه‌پردازان متدکتینگ در پی واقعیتی هستند که با آن شالوده‌ی هر اجرای با کیفیتی را در اختیار بازیگران قرار دهند. با توجه به موارد مطرح‌شده، به‌نظر می‌رسد متداکتینگ نه منحصربه فرد باشد، نه آن‌که با قرارگرفتن در یک ظرف واحد، ناسازگار. متداکتینگ، هنگامی‌که درست مورداستفاده قرار گیرد، همه‌جانبه است. به‌طورمشخص، متداکتینگ تنها وامدار تئوری استانیسلاوسکی نیست. بلکه ملهم از تجربیات افراد دیگری نیز هست که قبل از استانیسلاوسکی اندیشه‌هایشان را پیرامون نمایش و بازیگری ارایه داده‌اند. تجربیاتی که با دگرگونی‌های فراوان به سیستم ختم شده و بعدها به شکل متداکتینگ به منصه‌ی‌ظهور رسیده است.

جدول مقایسه ی تطبیقی رویکرد لی استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایسنر

لی استراسبرگ	استلا آدلر	سنفورد مایسنر
هدایت بازیگر از درون به بیرون	هدایت بازیگر از بیرون به درون	هدایت بازیگر از بیرون به درون
توجیه کنش نمایشنامه ازطریق تقطیع رویدادها و جسمیت بخشیدن به کنش‌ها به‌واسطه‌ی حواس پنج‌گانه‌ی بازیگر	توجیه کنش نمایشنامه ازطریق درک زیرواژه‌ها و جسمیت بخشیدن به کنش‌ها به‌واسطه‌ی شرایط مفروض نمایشنامه	توجیه کنش نمایشنامه از طریق برقراری روابط پویا و زنده بین بازیگران
توجه مستمر به زیرمتن و دور کردن بازیگر از وابستگی به کلمات	توجه مستمر به زیرمتن و دور کردن بازیگر از وابستگی به کلمات	توجه مستمر به زیرمتن و دور کردن بازیگر از وابستگی به کلمات

بازیگران از شرایط مفروض نمایشنامه برداشت می‌کنند اما منابع الهام در حافظه‌ی بازیگر یافت می‌شود	بازیگران از شرایط مفروض نمایشنامه برداشت می‌کنند و منابع الهام در دنیای نمایشنامه یافت می‌شود	بازیگران از شرایط مفروض نمایشنامه برداشت می‌کنند اما منابع الهام را از هر طریقی که به برانگیختگی بازیگر منجر شود، می‌توان یافت
تأکید بر رفتار باورپذیر بازیگر	تأکید بر رفتار باورپذیر بازیگر	تأکید بر رفتار باورپذیر بازیگر
بداهه‌پردازی محرک و پاسخ مبتنی بر گسترش توانایی عکس‌العمل‌ها بین بازیگران است که به‌صورت آنی و لحظه‌ای در اجرا اتفاق می‌افتد	بداهه‌پردازی محرک و پاسخ مبتنی بر گسترش روابط پایدار و پویا بین بازیگران است که هم‌زمان با آماده‌سازی ذهن اتفاق می‌افتد	بداهه‌پردازی محرک و پاسخ مبتنی بر نوعی تعامل پایدار و پویا بین بازیگران است که معطوف به ارتباطی آنی و خودجوش بوده و در لحظه اتفاق می‌افتد
تأکید بر شخصی‌سازی نقش از طریق رجوع به حافظه‌ی شخصی	تأکید بر شخصی‌سازی نقش از طریق رجوع به تخیل	تأکید بر شخصی‌سازی نقش از طریق حذف هر نوع ابزار عقلانی
تأکید بر ابعاد درونی نقش (وجه روانشناسانه)	تأکید بر ابعاد بیرونی نقش (وجه جامعه‌شناسانه)	تأکید بر استفاده ی موازی از ابعاد بیرونیِ و درونی نقش (وجه خودجوش)
معتقد به اصالت بازیگر	معتقد به اصالت نقش	معتقد به اصالت لحظه
تأکید بر واقعیت عمل	تأکید بر تخیل	تأکید بر حقیقت عمل و حقیقت لحظه
بازآفرینی عواطف از طریق استفاده از مواد زندگیِ شخصی بازیگر	بازآفرینی عواطف با استفاده از تخیل در شرایط مفروض نمایشنامه	بازآفرینی عواطف از طریق احساس خودانگیخته‌ای که از خیال می‌آید
تأکید بر تبدیل شدن دنیای شخصی بازیگر به تکنیکی که برای او منحصربه‌فرد است	تأکید بر استفاده از تکنیک برای رسیدن به نوعی روش دایمی برای بازی کردن با مهارت های تکنیکی	تأکید بر استفاده از تکنیک برای رسیدن به نوعی روش دایمی برای خوب بازی کردن که ریشه در غریزه دارد
دست یافتن به تکنیک از طریق روابط–غریزی	تعامل هم‌زمان تکنیک و غریزه با تأکید بر تقدم تکنیک	دست یافتن به غریزه از طریق روابط تکنیکی
توجه بازیگر معطوف به خود	توجه بازیگر معطوف به نقشِ خود	توجه بازیگر معطوف به دیگری

■ پی‌نوشت‌ها

1_Constantin Stanislavski
2_ Affective Memory
3_ Method Acting
4_ Lee Strasberg
5_ Stella Adler
6_ Sanford Meisener
7_ Alison Hodge

8_ Kazan. E

■فهرست منابع

الف. منابع فارسی

کتاب

– آدلر، استلا. (۱۳۸۸) **تکنیک بازیگری**. ترجمه‌ی احمد دامود، چاپ سیزدهم، تهران، انتشارات مرکز

– ابوت، جان. (۱۳۹۴) **کتاب بازیگری**. ترجمه‌ی اردشیر مهرآبادی، چاپ اول، تهران، انتشارات نخستین

– اِونز، جیمز روز. (۱۳۹۰) **تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک**. ترجمه‌ی مصطفی اسلامیه، چاپ ششم، تهران، انتشارات سروش

– داموود، احمد. (۱۳۸۹) **بازیگری متد**. چاپ هفتم، تهران، انتشارات مرکز

– داموود، احمد. (۱۳۸۷) **اصول کارگردانی تئاتر** . چاپ هشتم، تهران، انتشارات مرکز

– روته، جوانا. (۱۳۸۹) **کلاس‌های بازیگری استلا آدلر** . ترجمه‌ی مهدی ارجمند، چاپ سوم، تهران، انتشارات نقش و نگار

– کِلِرمَن، هارولد. (۱۳۸۶) **درباره‌ی کارگردانی**. ترجمه‌ی منوچهر خاکسار هرسینی، چاپ اول، تهران، انتشارات افراز

– کیسل، هووارد. (۱۳۹۲) **هنر بازیگری استلا آدلر** . ترجمه‌ی فاطمه خسروی، چاپ اول، تهران، انتشارات افراز

– مایسنر، سنفورد؛ لانگ ول، دنیس. (۱۳۹۱) **تکنیک بازیگری**. ترجمه‌ی منصورخاکسارهرسینی، چاپ اول، تهران، انتشارات افراز

– مخصوصی، بهروز. (۱۳۹۰) **درآمدی بر تاریخ نمایش**. چاپ اول، تهران، انتشارات افراز

– میتر، شومیت. (۱۳۸۴) **شناخت نظام های تئاتر** . ترجمه ی عبدالحسین مرتضوی و میترا علوی نصب. چاپ اول، تهران، انتشارات قطره

– هاج، فرانسیس. (۱۳۸۲) **کارگردانی نمایشنامه «تحلیل، ارتباط شناسی و سبک»**. ترجمه ی منصور براهیمی و علی اکبر علیزاد. چاپ اول، تهران، انتشارات سمت

– هاول، لوری. (۱۳۸۶) **بازیگری به روش لی استراسبرگ**. ترجمه‌ی فرداد صفاخو و آرزو طویر سیاری، چاپ اول، تهران، انتشارات پارت

مقاله

– حاجیان، مهدی. (۱۳۸۶) **ماهیت بازیگری. مجله‌ی نمایش**، شماره‌ی (۹۷–۹۸)، ص ۳۶–۳۹

– خاکی، محمدرضا. (۱۳۸۷) **ظهور شیوه‌های نوین بازیگری در قرن نوزدهم و نیمه‌ی اول قرن بیستم. نشریه‌ی هنرهای زیبا**، شماره‌ی (۳۴)، ص ۱۱۱–۱۱۷

ب. منابع انگلیسی

- Adler, S. (1976) ***Stella Adler, Educational Theatre Journal 4)28)***, December: 12-506.
- Hodge, Alison (2000) ***Twentieth Century Actor Training***, London and New York, Routledge.
- Kazan, E. (1988) ***A Life***, New York: Alfred A. Knopf.
- Meisner, S. and Longwell, D. (1987) ***Meisner on Acting***, New York: Vintage.
- Strasberg, L (1965) ***Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions***, R. Hethmon (ed.), New York: Theatre Communications Group.

ج. پایگاه اینترنتی

- Sanford Meisner. Biofiles\sandy- profile-s.gif.