نورالله نصرتی

مرور کتاب:

چشم‌اندازهای بازیگری *

با توجه به اهمیت کتابهای عرصهٔ اندیشه و هنر، *خیال* به صورتهای گوناگون کتابهای این عرصه را بررسی می‌کند: معرفی کتاب؛ بررسی یا مرور کتاب؛ نقد کتاب؛ عرضهٔ خلاصهٔ کتاب در یک مقاله. بررسی کتاب این شماره به مرور یکی از کتابهای ارزندهٔ هنر نمایش اختصاص دارد. *خیال*

بی‌تردید هدف متعارف و اولیهٔ هر فعالیت اصیل فرهنگی‌ـهنری ارتقای دانش عمومی و بینش فرهنگی و فهم هنری افراد جامعه است؛ اما در مواردی و در حوزه‌هایی خاص از هنر و فرهنگ، این هدف متعارف و اولیه ثانوی می‌شود و رفع سوءتفاهم بر آن تقدم می‌یابد. امروزه در کشور ما، فرهنگ و هنر، عموماً، و هنرهای نمایشی، خصوصاً، با متولیان و علاقه‌مندان بسیارش، دچار سوءتفاهمهایی است؛ اما میزان این سوءتفاهمها در عرصهٔ بازیگری چند برابر است. باید اعتراف کنیم که سوءتفاهم، که خود ناشی از کمبود اطلاعات و دانش جدید در باب این هنر است، امروزه بر هنر بازیگری در کشور ما(در هر سه عرصهٔ تئاتر و سینما و تلویزیون) سایه افکنده است.

اهتمام مترجمان و پدیدآورندگان کتاب *چشم‌اندازهای بازیگری* تلاشی فرهنگی است برای رفع سوءتفاهمهایی از آن دست که اشاره

* هیو موریسون و دیگران، *چشم‌اندازهای بازیگری (مقاله‌هایی پیرامون روشهای گوناگون آموزش و تمرین)*، به کوشش منصور براهیمی، ترجمهٔ مجید اخگر و دیگران، ویراستار بهرنگ رجبی، (تهران، رسانش/ مجمع کانونهای تئاتر دانشجویان سراسر کشور، ۱۳۸۱).

پرتال جامع علوم انسانی

رفت. مؤلفان کتاب *چشم‌اندازهای بازیگری*، که شامل پانزده مقاله دربارهٔ روشهای گوناگون آموزش و تمرین بازیگری است، کوشیده‌اند تا چشم‌اندازهایی متنوع و نو در پیش چشم پویندگان هنر جدی و جذابِ بازیگری بگشایند ــ چشم‌اندازهایی که از حیث نظری و عملی، از چشمِ هنردوستان و هنرمندان کشور ما پوشیده یا به دور مانده است.

از مهم‌ترین وجوه نو این چشم‌اندازها توجه به قالبهای آیینی یا شیوه‌های بازیگری منطبق بر سبکی خاص[1] است؛ در حالی که در کشور ما، شیوه‌های رئالیستی بر هنرهای نمایشی، از جمله هنر بازیگری، سلطه دارد. توجه به مقولاتی چون بداهه‌پردازی[2] و پرداختن به آن با توجه به روشهای بازیگری در **کمدیا دل‌آرته**[3]، آشنایی با **مدرسهٔ لوکوک**[4] و کار با صورتک خنثا و یا آشنایی عمیق‌تر ما با کسانی چون میر هولد[5] و گروتوفسکی[6] و برشت[7] و استانیسلاوسکی[8] و همچنین، افرادی چون یوجینیو باربا[9] و آگوستو بوئال[10] از دیگر

1) stylize
2) improvisation
3) commedia dell'arte
نوعی نمایش کمدی ایتالیایی، رایج در قرون شانزدهم تا هیجدهم.
4) School of Lecog
5) Meyer Hold
نظریه‌پرداز و کارگردان و بازیگر روس، که در زمان حکومت استالین جان باخت.
6) Jerzy Grotowski (1933-)
نظریه‌پرداز و کارگردان لهستانی
7) Bertolt Brecht (1898-1956)
نظریه‌پرداز و شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی، که آثارش به فارسی نیز ترجمه شده است.
8) Konstantin Sergeevich Stanislavskii (1863-1938)
نظریه‌پرداز و کارگردان و بازیگر روس و از بنیان‌گذاران تئاتر هنر مسکو
(Moscow Art Theatre).
9) Eugenio Barba
10) Augusto Boal

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مزایای مطالعهٔ این کتاب است.

در مقالهٔ «نظام اپیک»[11]، با چهره‌ای جدید از برشت و نیز با استانیسلاوسکی متأخر آشنا می‌شویم و تفاوت ظریف آموزه‌های این دو را با **متد** امریکایی درمی‌یابیم. مباحث کتاب دربارهٔ میر هولد نیز از حیث تازگی چنین است: در مقالهٔ «بیومکانیک میر هولد»[12]، شیوهٔ پرورشی و مشهور او به گونه‌ای بازخوانی می‌شود که ریشه‌های نظری دیدگاه او با بنیانهای سیاسی- اقتصادی و روان‌شناختی‌اش، همراه با مبانی علمی آن، بهتر و کامل‌تر درک می‌شود. به همین شکل، چهرهٔ گروتوفسکی در مقالهٔ «تئاتر بالی و گروتوفسکی»[13] ــ که دربارهٔ آخرین مرحلهٔ پژوهشهای او به نام **نمایش عینی**[14] است ــ جلوه‌ای دیگر دارد. در همین مقاله، با هنر بازیگری چون سلوکی شخصی و روحانی آشنا می‌شویم.

دیدگاههای یوجینیو باربا و آگوستو بوئال و، به ویژه، جان هاروپ[15]، که مسائل بنیادین بازیگری را می‌کاود، و یا نگاه نشانه‌شناختی فیلیپ بی. زاریلی[16] به بازیگری از همین خصیصهٔ تازگی برای پویندگان و پژوهندگان هنر بازیگری در کشور ما برخوردار است.

آنچه از نظر خوانندگان ارجمند خواهد گذشت یادداشتهایی است به قصد خلاصه‌نویسی و مرور اجمالی و کلی مقالات این کتاب. روشن است که جای **نگاه انتقادی** به این کتاب در این یادداشتها خالی است، که البته مجالی دیگر و منتقدی صاحب‌نظر می‌طلبد.

خاطرنشان می‌شود که به سبب تعدد مقالات و تنوع مباحث کتاب، خلاصه‌نویسی متمرکز و متعارف ممکن نبود. با این همه، سعی بر این بوده است که مطالب مهم و قابل اعتنای مضاعف در این وجیزه از نظر دور نماند.

*

«بداهه‌پردازی»، نوشتهٔ هیو موریسون[17] و ترجمهٔ مجید اخگر، نخستین مقالهٔ کتاب است. هیو موریسون در این مقاله بداهه‌پردازی را کنشی خلاق برای بازیگر و نه مفرّی برای پوشاندن ضعفهای متن یا اجرا (و بازیگری) معرفی می‌کند. بداهه‌پردازی، که «بازی کردن همپای لحظه‌ها» تعریف می‌شود، همچون کاوش بازیگر در خویش است ــ

10) Augusto Boal
11) "Epic System"
12) "Meyer Hold's Biomechanics"
13) "Bali and Grotowski:Some Parallels in the Training Process"
14) objective drama
15) John Haroop
16) Phillip B. Zarrilli
17) Hugh Morrison

پرتال جامع علوم انسانی

کاوشی در قلمرو ناخودآگاه و خاطرات و عواطف او. خود بودن و بازی نکردن و درک غریزی از آنچه **موقعیت** نمایشی می‌طلبد از شرایط و لوازم بداهه‌پردازی است. به عبارت دیگر، بداهه‌پردازی بازیگر آن‌گاه بجا و کارساز است که از احساس او از **خود موقعیت** برآمده باشد. بدین قرار، مهم‌ترین محرک در بداهه‌پردازی عَمل مبتنی بر غریزه، کنش، است. نهایتاً، بداهه‌پردازی فرآیندی آرام و تدریجی است که به بازیگر در تعین بخشیدن به ظرایف و اعماق شخصیت یاری می‌رساند.

به عقیدهٔ موریسون، آنچه بازیگر را در بداهه‌پردازی ــ به مثابهٔ کنشی خلاقانه ــ یاری می‌دهد جستجو و مطالعهٔ بازیگر هم در جهان واقع و هم در جهان (متن) ادبی و هنری است: دیدن عکس و فیلم، خواندن آثار ادبی و نشریات و...، شنیدن موسیقی؛ زیرا هر گوشه از قلمرو تجارب انسانی جای کندوکاو ژرف دارد. در مقالهٔ «بداهه‌پردازی»، تمرینهایی عملی نیز طرح شده است. موریسون مقالهٔ خود را با بر شمردن امکانات ذهنی‌ای که بازیگر را در بیان خویشتن یاری می‌رساند به پایان می‌برد؛ امکاناتی چون: تخیل، توان نقل داستان، درک دیگران، شجاعت و صداقت در بیان عواطف، بهره‌گیری از حواس پنج‌گانه، آزادی ذهنی در عرصهٔ کاوش ناخودآگاه، داشتن حس همدلی با دیگر بازیگران. البته بخش اعظم این امکانات ذهنی خودانگیخته است و در شرایطی پدید می‌آید که بازیگر جسماً و ذهناً آزاد و رها باشد.

«بازیگری در کمدیا دل‌آرته»[۱۸] مقاله‌ای است از جان رادلین[۱۹] با ترجمهٔ امیر امجد، که قولی از میر هولد را بر پیشانی دارد. در این قول، میر هولد تفاوت مهم، اما ظریف بداهه‌پردازی با بازیگری **غریزی** را گوشزد کرده و بداهه‌پردازیهای کمدیا دل‌آرته را، که از «پایهٔ مستحکم شگرد تمام‌عیار» برخوردار است، شاهد مثالی آورده در تأیید این نکته که بداهه‌پردازی شگردی خلاقانه است و نه بی‌پیرایگی غریزی در بازیگری. جان رادلین مقاله‌اش را با اشاره به ترجیح لفظ **بازی کردن**[۲۰] بر **ایفای نقش**[۲۱] آغاز می‌کند؛ زیرا بر آن است که در ادامهٔ مقاله، بر

۱۸) مقاله در واقع فصلی از کتاب *Commedia dell'Arte-An Actor's Handbook*, نوشتهٔ جان رادلین و با عنوان "Playing Commedia" است و در ترجمه، نام مذکور در متن به آن داده شده است.

19) John Rudlin

20) playing

لزوم «پرورش شگردهای واقعی‌تر در روشنای کامل روز و در فضای باز» ــ چونان فضای کمدیا دل‌آرته ــ در مقایسه با شگردهای آکادمیک، تأکید ورزد. او بر آن است که نیروهای اولیهٔ کمدیا فقط در صورتی در اتاقهای تیره و تاریک شبانه، که تالار تئاتر می‌نامیمشان، آزاد می‌شود که در روشنای کامل روز به درستی شکل گیرد.

مؤلف مقالهٔ «بازیگری در کمدیا دل‌آرته» تاریخچهٔ کمدیا دل‌آرته را اجمالاً مرور کرده و سپس ساختار متن و طرحهای داستانی و شخصیتهای کمدیا دل‌آرته به منزلهٔ سنت دیرینهٔ کمدی ایتالیایی را به تفصیل بررسی کرده و عناصر از پیش اندیشیدهٔ متنِ متعلق به این سنت نمایشی را برشمرده است. آن‌گاه به بداهه‌پردازی دَر کمدیا دل‌آرته ــ به مثابهٔ یکی از ارکان این سنت نمایشی ــ پرداخته است تا نتیجه بگیرد که «جستجوی دایمی در بداهه پردازی در پی شکل است نه محتوا.» جان رادلین در همین زمینه از **زبان خاص** چرندبافی بداهه‌پردازانه در کمدیا دل‌آرته، که به آن گراملات[۲۲] می‌گویند، یاد می‌کند تا نتیجه بگیرد که گسترش شکل مهم‌تر از مانع شدن از مزخرف‌گویی است. پس چرندبافی (با همان زبان خاص) همیشه ممکن است مفید باشد؛ همچنان که داریو فو[۲۳] از همین شگرد بهرهٔ بسیار برده است. خود این کلمه بی‌معناست، اما به اصوات مغشوش دلالت دارد که برای اَنتقال دادن حس گفتار، به کار بازیگر می‌آید.

در مقالهٔ «بازیگری در کمدیا دل‌آرته»، از اهمیت کار گروهی در اجرای کمدیا و اثر فراوان آن در بداهه‌پردازی یاد شده است؛ زیرا بهترین بداهه‌پرداز هم تا جایی می‌تواند خوب باشد که هم‌بازی‌اش به او جواب مناسب دهد. رابطهٔ موسیقی و وسایل بازی و شخصیتهای حاضر و آماده یا **الگوها** یا تیپهای نمایشی با هم و بررسی تأثیر آنها در بداهه‌پردازی و **شگرد تمام‌عیار** (به قول میِر هولد) در کمدیا دل‌آرته بخشهای دیگر مقالهٔ جان رادلین است.

«**مدرسهٔ لوکوک**»[۲۴] مقالهٔ دیگر و بسیار کوتاهی است از جان رادلین، به ترجمهٔ احسان نوروزی، که در آن، آموزه‌های مدرسهٔ تئاتری ژاک لوکوک[۲۵]، بازیگر فرانسوی، معرفی شده است. او، که در مقام

21) acting
22) grummelot
23) Dario Fo (1926 -) نمایشنامه‌نویس و بازیگر و کارگردان ایتالیایی، برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات ۱۹۹۷.
24) “School of Lecog”
25) Gucques Lecog

پرتال جامع علوم انسانی

هدایتگر جنبش در اجرای بیش از شصت اثر در چند شهر ایتالیا با داریو فو و چند نفر دیگر همکاری کرد، در ۱۹۵۷ به پاریس برگشت و مدرسه‌اش را بنیاد نهاد. اساس آموزه‌های لوکوک کمدیا دل‌آرته و تراژدی یونانی بود. مقالهٔکوتاه «مدرسهٔ لوکوک» نگاهی است اجمالی به این آموزه‌ها ــ آموزه‌هایی که بر طبق آنها حرکت بنیان هنر بازیگری است ــ هنری که از لحاظ لوکوک کنشی فیزیکی است و تسلط تنظیم‌شده بر مبنای همین کنش به بازیگر اختیار می‌بخشد. هم از این رو، لوکوک مدرسهٔ خود را **مدرسهٔ خلاقیت** می‌داند.

مقالهٔ بعدی «آموزش بازیگر با صورتک خنثا»[۲۶]، به نوشتهٔ اس. ای. الدریج[۲۷] و اچ. دبلیو. هیوستن[۲۸] و ترجمهٔ احسان نوروزی، دربارهٔ آموزشهای ژاک کوپو[۲۹] در اوایل قرن بیستم در مدرسهٔ بازیگری‌اش و تمهید او برای استفاده از صورتک خنثا است ـ آموزشهایی که دوستان یا شاگردان کوپو پی گرفتند و به بنیان نهادن برنامه‌های آموزش بازیگر در ایالات متحده انجامید. این مقاله به چرایی تأثیر **خنثا بودن** صورتک در آموزش بازیگران می‌پردازد و در ضمن بر شمردن تمرینهایی برای بازیگری که از صورتک خنثا استفاده می‌کند، مزایای این شیوهٔ تمرین را برای بازیگر برمی‌شمرد ــ تمرینهایی که در آنها بازیگر از صورتک خنثا برای تحلیل ویژگی کنش بدن سود می‌برد؛ زیرا صورتک چهره را می‌پوشاند، ولی حالات و نیّات و تفاوتهای ظریف و حالات احساسی‌ای را آشکار می‌کند که در غیر این صورت، فقط به شکلی خفیف در حرکت یا سکون فرد حس می‌شد.

نویسندهٔ سه مقالهٔ بعدی جان هاروپ، بازیگر و کارگردان باسابقه، و مترجم آنها داود دانشور است، که خود در هر دو حیطهٔ بازیگری و کارگردانی در ایران صاحب‌نظر و باتجربه است.

در مقالهٔ نخست، «بازیگری و مهارتهای ورزشی»[۳۰]، حرکت و نقش آن در انتقال دادن ماهیت کنش از بازیگر به تماشاگر تحلیل شده است؛ زیرا نمایش ــ چنان که ارسطو[۳۱] بر آن است ــ تقلید کنش است نه تقلید عاطفه یا حالتی روانی. البته کنش با فعالیت (به مفهوم حرکت) لزوماً یکسان نیست؛ اما در هر حال، چون بازیگر برای حفظ توجه

26) "Actor Training in the Neutral Mask"
27) Sears A. Eldredge
28) Hollis W. Huston
29) Gucques Copeau (1879-1949)
30) "The Dynamics of Acting:Skills"
31) Aristotle (384-322 B. C.)

پرتال جامع علوم انسانی

تماشاگر در وقتی محدود به نیروی فراوان نیاز دارد، بدن متحرک او به فعالیتهای ورزشی ربط پیدا می‌کند و در اساس، بازیگری فعالیتی ورزشی نیز هست.

در مسابقهٔ ورزشی، ورزشکار می‌کوشد که گل یا ضربه‌ای به حریف بزند و امتیاز بگیرد؛ و در بازیگری نیز، توان بازیگر و بدن او در **اجرای** کنش ضرورت است؛ زیرا در تمام مدت اجرا، بدن بازیگر را تماشا می‌کنیم و او خود وسیلهٔ خویش است.

جان هاروپ در بخش دیگری از مقالهٔ خود بازگشت به ورزش‌گرایی در بازیگری را احتمالاً با میر هولد و استفادهٔ آگاهانه از قالب جسمانی بازیگر مربوط می‌داند؛ زیرا از نظر هولد هم، بازیگر بر پایهٔ فناوری جسمانیِ نظریهٔ **بیومکانیک** او تربیت می‌شد. بخشهای پایانی مقاله، با تأکید بر اساسی بودن عنصر تعادل برای ورزشکار و بازیگر، همهٔ صفات و محاسن ورزشی را برای بازیگر ضروری می‌داند.

«پویایی‌شناسی بازیگری: روشها و فرایند کار»[۳۲]، مقالهٔ بعدی جان هاروپ، تحلیلی است همراه با تجلیل از **نظام استانیسلاوسکی**، به‌ویژه در بخش **فرایند** بازیگری که بر **مهارت**‌های بازیگری تقدم دارد. هاروپ ــ علی‌رغم نبود توافق عمومی بر سر این نکته ــ عام‌ترین و بنیادی‌ترین فرایند را، که به کار اغلب بازیگران می‌آید، از آن نظام استانیسلاوسکی می‌داند و به برخی از اصول اساسی این نظام می‌پردازد. درک **هدف شخصیت** (یا همانا شناخت معتبر نیّت شخصیت) و قرار دادن خود در موقعیت شخصیت برای انتخاب مناسب‌ترین کنش، چنان‌که بازیگر تصور کند که **اگر** در این موقعیت بودم چه می‌کردم، و **شرایط مفروض**، آخرین حلقه در زنجیرهٔ نظام استانیسلاوسکی که فرایند بازیگری را کامل می‌کند، مفاهیمی است از این نظام، که به نظر جان هاروپ، در حکم مقیاس و پیمانهٔ فرایند بازیگری، صحیح‌ترین مقیاس نیز از کار درآمده و او در مقالهٔ خود به آن پرداخته است. هاروپ این فرایند را بسیار تحلیلی می‌داند که دربرگیرندهٔ اغراق‌گوییِ قابل فهم و حاکی از گرایش رمانتیک‌وار به تأکید است، به سبب تمایل آن به مشابه کردن حقیقت زندگی با حقیقت هنر.

32) "The Dynamics of Acting: Process"

پرتال جامع علوم انسانی

جان هاروپ بسیاری از فرایندهای معتبر را، که امروزه بازیگر ممکن است برای خلق فرایند خاص خود به کار بَرَد، مشتق از مفاهیم جهانی‌ای می‌داند که استانیسلاوسکی طرح کرده است. او در بیان مصادیقی از این تأثیر از سه تن از مریدان استانیسلاوسکی، که میر هولد نیز یکی از آنان است، یاد می‌کند و به تحولاتی که آنان در این سیستم پدید آوردند اشاره می‌کند.

کارکرد **انگیزه** به منزلهٔ حرکتی غریزی به سوی کنش، درک موقعیت شخصیت، توجه به بداهه‌پردازی به مثابهٔ وسیلهٔ تمرین در فرایند بازیگری در نظام استانیسلاوسکی، دیگر مقولاتی است که جان هاروپ با تحلیل علمی خود به آنها پرداخته است. بخش دوم و پایانی مقالهٔ جان هاروپ به برشمردن روشها و فرایندهای پویه‌شناسی بازیگری و استفاده از صورتک، همراه با ذکر تاریخچه و نیز فواید این شیوه، اختصاص یافته است.

جان هاروپ در مقالهٔ دیگرش به نام «ارتباط‌شناسی بازیگری: فضا و طراحی»[۳۳] ابتدا از مقالهٔ پیشین در باب **فرایند** بازیگری نتیجه می‌گیرد که بازیگر محرکهایی در متن می‌یابد که او را به درک شکل عاطفی کنش برحسب شکل مادی فضا وادار می‌سازد؛ و سپس می‌گوید تأثیر فضای محل اجرا و طراحی صحنهٔ نمایش بر این فرایند اجتناب‌ناپذیر است تا آنجا که باید گفت رابطهٔ بازیگر با فضا این ادعا را که بازیگری فرایند است تقویت می‌کند.

مؤلف «ارتباط‌شناسی بازیگری» در ضمن اشاره به تفاوتهای بازیگری بر روی صحنه و بازی در مقابل دوربینِ سینما به سبب تفاوت فضا به این نتیجه می‌رسد که بازیگری تا چه اندازه از عوامل ساختاری فضا اثر می‌پذیرد. حال، عاملی به همین اندازه مهم در کار بازیگر طَراحی داخلی این فضاست؛ به ویژه نورپردازی، که پویاترین عامل فضا در تئاتر مدرن است.

جان هاروپ در این مقاله، همچنین به بررسی مناسبات انداموار[۳۴] در میان بازیگر و فضای صحنه و نورپردازی و لباس و جایگاه اثاث و ابزار صحنه می‌پردازد و وجود این عناصر را موجب افزایش فرصتها و

33) "The Cybernetics of Acting:Space and Design"
34) organic

پرتال جامع علوم انسانی

امکانات بازیگری می‌داند؛ و در آخر، می‌گوید که هم فضایی که بازیگر در آن کار می‌کند و هم اینکه چگونه آن فضا ترتیب می‌یابد و نورپردازی و طراحی می‌شود اثر عظیمی برکار بازیگر دارد.

«بیومکانیک میر هولد» ــ به مثابهٔ نظامی که این کارگردان روسی برای تعلیم بازیگرانَ ابداع کرد و در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ میلادی توجه زیادی را به خود جلب کرد ــ عنوان مقالهٔ بعدی است که مل گوردون[۳۵] آن را نوشته و مجید اخگر ترجمه کرده است. میر هولد، کارگردان پیشرو زمان خود، بر آن بود که تسلط بر بیومکانَیک همهٔ مهارتهای اساسی مورد نیاز برای حرکات صحنه‌ای را در اختیار بازیگر می‌گذارد. او در تحت این نظام سیزده اصل کلی حاکم بر تعلیم بازیگر را مشخص ساخت؛ ضمن اینکه عقیده داشت اگر آنها را بیشتر پرداخت کند، بیش از هشت اصل نمی‌ماند. مقالهٔ مل گوردون در ادامه، پس از رجوع به اولین فعالیتهای نظام‌مند میر هولد در خصوص تعلیم بازیگر، از جمله «شانزده اتود»[۳۶] او درَ زمینهٔ حرکت صحنه‌ای و برشمردن آنها، زمینه‌های اجتماعی رویکرد وی به قوانین بیومکانیک را تحلیل می‌کند ــ قوانینی که میر هولد با استفاده از روش‌شناسیهای علمیِ رایج در صنعت و فرهنگَ یا **تیلوریسم**[۳۷] و روان‌شناسی و بخش آموزشَی یا بازتاب‌شناسی[۳۸] روسیه طرح‌ریزی کرد و براساس آنها، به تعلیم بازیگر پرداخت.

فردریک وینسلو تیلور[۳۹] امریکایی مبدع برنامه‌ریزی علمی بود که لنین[۴۰] نیز در نگرش انقلابی خود به بازدهی کلان فرایند **کار** به نظریهٔ او، مشهور به تیلوریسم، روی خوش نشان دادَ. تیلور با تحلیل و بررسی و زمان‌بندی دقیق برای انجام دادن هر کار خاص براساس حرکات دقیقی که کارگر باید انجام دهد به یافتن کارآمدترین حرکات و اطوار برای انجام دادن هر کار خاص برآمد. او، که بررسی خود را **اقتصاد حرکت**[۴۱] نامیده بود، با عوامل غیرمکانیکی، چون ضرباهنگ کار و تعادل و گروه‌بندی عضلانی و دقایق استراحت، شبکهٔ کاملی از حرکات و مکثها طراحی کرد تا کارگر به توسط آن بیشترین محصول را با کم‌ترین حد فرسودگی عضلانی تولید کند.

35) Mel Gordon

36) “The Sixteen Etudes in the Meyer Hold Studio”

37) taylorism

38) reflexology

39) Fredrick Winslow Taylor (1856 -1915)

40) Vladimir Ilich Lenin (1870-1924)

41) motion economy

پرتال جامع علوم انسانی

بازتاب‌شناسی، دیگر بنیان علمی قوانین بیومکانیک میر هولد، در کاوشها و نظریه‌های روان‌شناسانی چون پاولوف[۴۲] و ویلَیام جیمز[۴۳] امریکایی و ولادیمیر بخترف[۴۴] (هم‌وطن میر هولد) ریشه دارد. ویلیام جیمز به این نتیجه رسیده بود که آگاهی احَساسی و حالات انتقالی آن مستقیماً با وضع بدن انسان رابطه دارد. بخترف، که (همانند پاولوف و جیمز) روان‌شناسی کهن و ذهن‌گرا را غیرعلمی می‌دانست، نظریهٔ **بازتابهای حرکتی تابع**[۴۵] را طرح کرد. خلاصه، **علمی‌بودن** قوانین بیومکانیک میِر هولد در تعلیم بازیگری از همین مبانی علمی‌اش هویداست.

مل گوردون در ادامهٔ معرفی و تشریح این قوانین به کانستراکتیویسم[۴۶]، در مقام جنبشی علم بنیاد، در تئاتر روسیه (که میر هولد از نمایندگان آن بود) و ارتباط آن با نظام بیومکانیک میر هولدَ و نگاه ماشین‌انگارانهٔ او به تئاتر می‌پردازد. سپس در ضمن اشارَه به نقش بیومکانیک و دامنهٔ تأثیر محدود این شیوه در عرصهٔ تئاتر، به طور مبسوط، بیومکانیک در کارگاه میر هولد و سیزده اتود بیومکانیکی را همراه با اهداف هر یک شرح می‌دهد. این اتودها عبارت است از: پرتاب تیر با کمان، پرتاب سنگ، سیلی زدن به صورت، ضربه زدن با خنجر، ساخت هرم، حمله با پا، پرش بر روی سینه، رها کردن وزن، اسب و سوار، حمل گونی، پرش از پشت، دایره.

«تئاتر بالی و گروتوفسکی» مقاله‌ای است از وایان لندرا[۴۷] با ترجمهٔ منصور براهیمی. لندرا ابتدا **طرح نمایش عینی**[۴۸] یرژی گروتوفسکی را معرفی می‌کند. طرح پژوهشی نمایش گروتوفسکی در گسترش طرح قبلی او، **تئاتر سرچشمه‌ها**[۴۹]، در سالهای ۱۹۷۳ و ۱۹۸٤ در دانشگاه کالیفرنیا ـ اروین[۵۰] اجرا شد.

هدف طرح نمایش عینی گروتوفسکی آن بود که نمودهای اجرایی را از بسیاری از فرهنگهای سنتی انتزاع کند و آنها را به اجراکنندگان خارج از آن زمینه‌های اصیل فرهنگی بشناساند. هر شکل فرهنگی را نیز اجراکننده‌ای متخصص از همان فرهنگ تعلیم می‌داد. مراسم آیینی وودویی[۵۱] از هائیتی[۵۲] و سماع دراویش از خاورمیانه

42) Ivan Petrovich Pavlov (1849-1936)

43) William James (1842-1910)

44) Vladimir Mikhaylovich bekhterev (1857-1927) نوروفیزیولوژیست و روان‌پزشک روس.

45) associated motor reflexes

46) constructivism

47) Wayan Landra

48) Objective Drama Project

49) Theatre of Sources

50) University of California-Irvine (UCI)

51) voudoun ritual

52) Haiti

پرتال جامع علوم انسانی

و رقص و آوازهای شمنی از کره و هاتا یوگا[۵۳] و کاراتهٔ ژاپنی و وردخوانی و مانترای[۵۴] مردم بالی[۵۵] گونه‌های فرهنگ سنتی است که منبع تعلیم طرح پژوهشی مذکور قرار گرفت.

وایان لندرا، که خود متعلق به فرهنگ بومی مردم بالی و نیز از شرکت‌کنندگان در جلسات طرح نمایش عینی گروتوفسکی است، در ضمن شرح گزارش‌گونه‌ای که از کمّ و کیف این جلسات آموزشیِ سخت و طاقت‌فرسا، ولی سرشار از تجربه‌های تازه و غریب، می‌دهد، با نگرشی تطبیقی، زمینه‌های مشترک این تعالیم با اصول هنرهای اجرایی مردم بالی را برمی‌شمرد.

به گواهی بررسیها و پی‌جوییهای وایان لندرا، که هنرمند تئاتر بالی نیز هست، میان کار گروتوفسکی و تئاترِ بالی از حیث فرایند آموزش و نیز از حیث اثر آن در بازیگر و تماشاگر شباهتهایی وجود دارد. رابطهٔ صمیمانه و نزدیک مردم بالی با طبیعت و توجه زیاد گروتوفسکی به کار کردن در مکانهای طبیعی، مراحل تغییرناپذیر آیینها و مراسم مذهبی در فرهنگ مردم بالی و روشهای خاص گروتوفسکی در گزینش افراد و اعمال انضباط سنتی ویژه‌ای در آموزش آنان، نگاه مذهبی- آیینی مردمِ بالی به تئاتر و انتظار گروتوفسکی از هنرهای اجرایی، یعنی ایجاد آگاهی عمیق‌تر و درونی‌تر برای آدمی، سه عنصر مشابه در طرح گروتوفسکی و فرهنگ سنتی مردم بالی است. در همین‌جا باید یادآور شد که عنوان فرعی مقالهٔ وایان لندرا «مشابهتهایی در شیوه‌های آموزش بازیگری» است.

اما نتیجهٔ مهم‌تری که لندرا از این بررسیهای تطبیقی می‌گیرد این است که طرح پژوهشی گروتوفسکی چیزی فراتر از طرحی تئاتری است و چونان تجربه‌ای آیینی، بُعدی روحانی دارد. لندرا توضیح می‌دهد که هنرهای سنتی بالی، خواه موسیقی و رقص و تئاتر و نقاشی و مجسمه سازی باشد و خواه غذاهای نذری، هم کارکرد مذهبی دارد و هم سرگرم‌کننده و دنیوی است؛ و در هر دو حال، از عمق جان هنرمند سرچشمه می‌گیرد. بدین قرار، طبیعی است که فرایند آفرینش و عرضهٔ این هنرها مستلزم نوعی تعهد مذهبی باشد.

53) Hatha Yoga
54) Mantra
55) Bali, شهری در اندونزی.

پرتال جامع علوم انسانی

او شرح جالب و شیرینی از عقاید و باورهای سنتی مردم بالی و رابطهٔ نگرش مذهبی و معنوی آنان به زندگی و عالم با تئاتر بالی می‌دهد تا وارد بحث جذاب **آمادگیهای مذهبی در پرورش بازیگر** شود. لندرا در این بخش از مقالهٔ خود ابتدا به اصل ضروری بودن آیین مذهبی در فرهنگ مردم بالی رجوع می‌کند و هر دو وجه روحانی و سرگرم‌کنندهٔ آن را، که پالایش جسم و جان برگزارکنندگان هر آیین را در پی دارد، اجمالاً شرح می‌دهد؛ سپس از طرح نمایش عینی گروتوفسکی سخن به میان می‌آورد که اگرچه هیچ تمرین مذهبی‌ای (همانند تمرینهای مردم بالی) در آن نبود، همانند آن تمرینها به روشی کاملاً ممتاز به اجرا درمی‌آمد. اهمیت سکوت و گونه‌ای هشیاری و مراقبه، کار در مکانهای طبیعی، تمرینی به نام **حرکات**، که به هنگام طلوع یا غروب آفتاب اجرا می‌شد و هدف از آن بیدار کردن **نیروی جسمی ذاتی** فرد بود ــ آنچه در سنت هندو، **انرژی خفته**[۵۶] می‌نامندــ و قواعد و آداب دیگری که در تمرینهای گروتوفسکی با گروه تحت تعلیمش وجود داشت و لندرا به شرح آنها می‌پردازد خصلتهای مذهبی طرح آموزشی گروتوفسکی را جلوه‌گر می‌سازد.

وایان لندرا در جایی از مقالهٔ مفصل خود خاطره‌ای از گروتوفسکی نقل می‌کند که می‌توان آن را لُبّ مقالهٔ او دانست:

> به یاد می‌آورم زمانی در پونتادرا[۵۷]ی ایتالیا درگیر گزینش بیست و پنج دانشجوی بازیگری بودیم. گروتوفسکی آشکارا اعلام کرد که گزینش در وهلهٔ نخست باید بر **خصلت انسانی** افراد متکی باشد. منظور گروتوفسکی از **خصلت انسانی** همچون معمای حل‌نشده‌ای برای من باقی ماند؛ اما در طول سه سال کار با یکدیگر، منظور گروتوفسکی را به طریقی فهمیدم. به تعبیر من، شخص مورد نظر نباید خودپسند، متظاهر، بیش از حد زیبا و یا پرحرف باشد. برعکس، او شخصی است فروتن، ساده، تودار، اما سرزنده ـــ کسی است که به نظر می‌رسد علاقهٔ خاصی به ماجراجویی و کنجکاوی خاصی نسبت به زندگی دارد. اگر تعبیر و تفسیر من درست باشد،

56) kundalini
57) Pontadera

پرتال جامع علوم انسانی

پس قطعاً رابطهٔ نزدیکی میان این تعبیر و تصویر کمال مطلوبِ مردم بالی از اجراکنندهٔ تازه‌کار وجود دارد.[۵۸]

مقالهٔ بعدی کتاب نوشتهٔ یان واتسون[۵۹] و ترجمهٔ مجید اخگر دربارهٔ «تأثیر عناصر شرقی و غربی بر فرایند تعلیم بازیگر در تئاتر اودین به سرپرستی یوجینیو باربا»[۶۰] است. باربا، بنیان‌گذار و کارگردان هنری **تئاتر اودین**، دستیار گروتوفسکی بود و نقش مهمی نیز در شناساندن او به جهان غرب داشت. یکی از نقاط تأکید در همهٔ آثار باربا **اجراکننده**[۶۱] است. اجراهای او بر مبنای بداهه‌پردازی بازیگران در جلسات تمرین شکل می‌گرفت و بخش اعظم نوشته‌های او نیز دربارهٔ فرایند بازیگری است. یوجینیو باربا در سال ۱۹۷۹ مدرسهٔ بین‌المللی مردم‌شناسی تئاتر(آی. اس. تی. ای.)[۶۲] را بنیان نهاد که مختص پژوهش دربارهٔ پیوندها و مشابهتهای اجرایی در شرق و غرب است. مقالهٔ یان واتسون در معرفی باربا و تئاتر اودینِ او به همین وجه، یعنی تأثیر عناصر شرقی و غربی در فرآیند بازیگری در تجربه‌ها و پژوهشهای باربا و همکارانش، پرداخته است و اینکه علاقهٔ وی به نمایش شرق نشئت‌گرفته از توان بازیگران برای حضوری قدرتمند بر روی صحنه است. همین علاقه او را واداشت تا به تحقیقی نظام‌مند دربارهٔ تئاتر شرق همت گمارد. هدف یوجینیو باربا مشخصاً این بود که منشأ این نوع حضور بر روی صحنه را دریابد و نسبت بالقوهٔ آن با بازیگران غربی را بررسی کند. مقالهٔ یان واتسون شرحی مجمل، اما ظریف و دقیق از کاوشهای تطبیقی باربا در دو عرصهٔ شرقی و غربیِ هنر نمایش و دستاوردهای او برای هنر بازیگری است ــ دستاوردهایی که حاصل پژوهشهای نظری و تجربه‌های او با بازیگران تئاتر اودین است؛ همچنان‌که متقابلاً امروزه مؤلفهٔ اصلی تمرینهای گروه اودین ترکیبی از رویکردهای اجرایی شرقی و غربی است.

مقالهٔ بعدی کتاب نیز دربارهٔ یوجینیو باربا و تئاتر اودین است: «پرورش، فن‌شناسی و نظریهٔ بازیگری»[۶۳]، نوشتهٔ اریک کریستوفرسن[۶۴] و ترجمهٔ منصور براهیمی.

چیرگی بازیگر بر خود اولین بخش این مقاله است و اهمیت

۵۸) وایان لندرا، «تئاتر بالی و گروتفسکی»، ترجمهٔ منصور براهیمی، همان، ص ۱۳۱.

59) Jan Watson

60) Eugenio Barba

61) performer

62) International School of Theatre Anthropology (TSTA)

63) "Training,Technique and Theory"

64) Eric Christophersen

پرتال جامع علوم انسانی

این اصل تئاتر اودین را، که متأثر از نظر استانیسلاوسکی است، خاطرنشان می‌کند: نمایشگری بدترین دشمن بازیگر و در حکم هوس به نمایش گذاشتن خویش است؛ در حالی که بازیگر باید عمل کند[۶۵] نه آنکه نمایش[۶۶] دهد. از همین روست که تئاتر اودین از سنت مسلط تئاتر غرب، که بر متن و روان‌شناسی کنشها و شخصیتها مبتنی است، متمایز می‌شود؛ زیرا برای بازیگری که در سنت تئاتر اودین می‌زید نقطهٔ حرکت نه **شخصیت ساختگی**[۶۷]، بلکه **بدن ساختگی**[۶۸] است.

بخش بعدی مقاله مشخصاً به استانیسلاوسکی و بررسی اجمالی بنیان کارآموزی و پرورش بازیگر در تئاتر هنر مسکو[۶۹] به سرپرستی او اختصاص یافته است تا جایگاه تئاتر اودین نیز، که متأثر از شیوهٔ استانیسلاوسکی است، بهتر درک شود؛ زیرا در آغاز، استانیسلاوسکی بود که کوشید با ایجاد نوعی فن‌شناسی این امکان را برای بازیگر فراهم آورد که با شهود یا درون‌بینی‌ای آگاهانه بازی کند، یعنی بتواند هر شب نقش خود را چنان تکرار کند که گویی بدون استفاده از ترفندهای مکانیکی، در حال عرضهٔ زندگی واقعی است. همین فن بود که بعدها **شیوهٔ کنش جسمانی**[۷۰] نامیده شد.

مردم‌شناسی تئاتر، بخش دیگر این مقاله، دربارهٔ اهداف و برنامه‌های مدرسهٔ مردم‌شناسی تئاتر یوجینیو باربا‌ست که پیش‌تر بدان اشاره شد. کریستوفرسن در بخش دیگری از مقالهٔ خود با عنوان **رفتار روزمره و رفتار صحنه‌ای** پس از تحلیل کیفیت جریان انرژی از طریق ارگانیسم[۷۱] بدن انسان در رفتار روزمره بر این نکته تأکید می‌ورزد که بازیگر باید الگوی رفتاری عادت‌شده و **پیوندهای طبیعی** میان محرک و بیانگری را از بین ببرد. به واسطهٔ این تلاش خلاقانه، بازیگر هستی و تشخص می‌یابد و نهایتاً قالبهای رفتاری جدید را بازسازی می‌کند. آفرینش بدن غیرروزمره و فن‌شناسی جسمی و روانی و **بدن انبساط‌یافته**[۷۲] و بازآفرینی نیروی حیاتی همانا کار توأم با فن‌شناسی برای بازیگری است که می‌خواهد به چارچوب رفتاری جدید و روش تازهٔ حضور (نمایشی) دست یابد: حضور در فضا، شیوهٔ ایستادن و گام برداشتن و دیدن و نشستن و... در صحنهٔ نمایش. نوعی از **طرد**

65) do
66) show
67) fictive character
68) fictive body
69) Moscow Art Theater
70) Method of Physical Action
71) organism
72) dilated body

پرتال جامع علوم انسانی

فرهنگ حاصل این طرد روزمرگیِ بازیگر است؛ زیرا در گذر از یک چارچوب رفتاری و رسیدن به چارچوبی دیگر، نوعی گسست در ساختار شخصیت پدید می‌آید و طرد فرهنگ ــ فرهنگی که ساختار اصلی شخصیت را آفریده است ــ اتفاق می‌افتد، چون فرد خود را در بیرون از آن فرهنگ جای می‌دهد.

برشمردن **قواعدی برای انرژی در رفتار صحنه‌ای** بخش آخر مقاله است ــ سه قاعده یا اصلی که در آی. اس. تی. ای. بازیگر براساس آنها پرورش می‌یابد عبارت است از: درهم‌ریختگی تعادل[۷۳]؛ هم‌ستیزی[۷۴]؛ کاربرد پیوستگیهای ناپیوسته[۷۵].

اصلِ نخست روش آگاهانه و مهارشده‌ای است برای آنکه بازیگر زندگی را بیافریند؛ اصل دوم ناظر بر انباشت و نگهداری انرژی بازیگر است که مثلاً، **تئاتر نو** ژاپن از آن بسیار سود می‌جوید؛ نتیجهٔ عمل به اصل سوم برخوردار شدن بازیگر از بدنی است که بر روی صحنه، نه واقعیت را بازنمایی می‌کند و نه رفتار روزمره را. بازیگر با این ترکیب جدید از بدن خود و دور شدن از زمینهٔ رفتار روزمره امکان می‌یابد تا **انتخاب کند**[۷۶].

«تئاتر مجادله»[۷۷]، مقالهٔ بعدی کتاب، نوشتهٔ آگوستو بوئال و ترجمهٔ احسان نوروزی است. نویسندهٔ مقاله از تجربه‌های خود در نمایشهایی **به سبک و سیاق تئاتر مجادله** در چند کشور امریکای لاتین و اروپا می‌گوید. سپس، **قواعد بازی** و نمایش‌سازی (دراماتورژی)[۷۸] این شیوهٔ نمایشی را برمی‌شمرد: اینکه تئاتر مجادله گونه‌ای مبارزه یا بازی است و شرط آن این است که همهٔ بازی‌کنندگان به یک میزان دخیل باشند تا شرایط برای درگرفتن بحثی جدی و ثمربخش مهیا گردد.

وضوح ماهیت و ایدئولوژی شخصیتها، اشتباه بودن حداقل یکی از راه‌حلهایی که شخصیت اصلی نمایش ارائه می‌کند و بی‌توجهی به انتخاب سبک بخصوص در اجرای نمایش از اصول نمایش‌سازی **تئاتر مجادله** است؛ زیرا هدف اصلی از این شیوهٔ تئاتری **ایجاد موقعیتهای** ملموس و شکل‌گرفته به وسیلهٔ تئاتر به مثابهٔ رسانه است. نویسندهٔ مقاله تئاتر مجادله را هنوز در آغاز راه می‌داند و براساس تجربه‌های خود، در

73) distortion of balance
74) opposition
75) discontinuous cotinuities
76) to decide
77) "Forum Theatre"
78) dramaturgy

پرتال جامع علوم انسانی

تبیین نظری و دادن پیشنهادهای عملی شکل گرفته در این تئاتر می‌کوشد. او از بازیگر چنین تئاتری انتظار دارد که چنان حالت جسمانی بازیگری‌ای داشته باشد که بتواند عقیده و کارکرد اجتماعی و حرفه و دیگر مشخصه‌های شخصیتها را کامل بیان کند: هر کنش باید شامل ضد خود باشد، هر عبارت باید در درون خود امکان بیان مخالف خود را نیز مهیا سازد؛ زیرا تماشاگر این تئاتر تماشاگر صرف نیست و در برابر بازیگر، کنش متقابل دارد. خلاصه، تئاتر مجادلهٔ عرصه و مجال ارتباطی منطقی و تحلیلی و دیالکتیک[۷۹] در میان بازیگر و تماشاگر است.

«نظام اپیک»، نوشتهٔ دوئین کراس[۸۰] با برگردان مجید اخگر، عنوان مقالهٔ بعدی است. کراس در این مقاله می‌کوشد تا این سوءتفاهم را که رویکرد اپیک به بازیگری (مبتنی بر نظریات برشت) با بازیگری به سبک استانیسلاوسکی در تعارض است برطرف کند.[۸۱]

دوئین کراس در این مقاله بر آن است تا بیشتر بر این نکتهٔ ظریف، اما مهم تأکید کند که تعارض مفروض در میان سبکهای بازیگری اپیک و متد صرفاً از دیدگاههای ایدئولوژیک ناشی شده است. او در بخش نخست مقالهٔ خود با عنوان **تئاتر اپیک / رئالیسم کلاسیک** به ارزیابی کیفیت ایدئولوژیک تعارض و تقابل مفروض این دو نوع تئاتر می‌پردازد: رئالیسم کلاسیک با توهم‌گرایی خود (ایجاد توهمی از واقعیت) محتوایش را امر بدیهی می‌نماید؛ حال آنکه موضع برشت در نقطهٔ مقابل این است: «هنگامی که به نظر می‌رسد چیزی **بدیهی‌ترین مسئله در جهان** است، بدین معناست که هرگونه تلاش برای فهم جهان کنار گذارده شده است.»[۸۲] بنابراین، رئالیسم کلاسیک با بدیهی نشان دادن محتوای خود وانمود می‌کند که از هرگونه ایدئولوژی به دور است و بدین طریق، ایدئولوژی خود را پنهان می‌سازد.

در مقابل این ارائهٔ جامعهٔ تغییرناپذیر در برابر جهان، در رئالیسم کلاسیک، تئاتر اپیک مورد نظر برشت جامعه‌ای پیوسته و پویا و قابل تغییر ارائه می‌دهد. پس اگر نتیجهٔ کار تئاتر کلاسیک ــ به عقیدهٔ کاترین بلزی[۸۳]، نظریه‌پرداز و منتقد ــ نوعی **فروبستگی روایی** حاصل از رفع همهٔ کشمکشها و تناقضات شکل گرفته در طرح داستانی

79) dialectic
80) Duane Cross

۸۱) دوئین کراس، «نظام اپیک»، ترجمهٔ مجید اخگر، همان، ص ۱۷۷.

۸۲) همان، ص ۱۷۸.

پرتال جامع علوم انسانی

اجراشده بر روی صحنه باشد، که نهایتاً نیز منجر به تسکین حاصل از پالایش یا همان کاتارسیس[۸۴] مورد نظر ارسطو می‌شود؛ هدف اصلی تئاتر اپیک مواجه ساختن تماشاگران با تناقضات موجود در صحنه است.

بدین قرار، روشی که برشت برای بازیگری در تئاتر اپیک ارائه می‌دهد، برخلاف اهداف رئالیسم کلاسیک، جلوگیری از مستحیل شدن بازیگر در شخصیتی است که باید نقش او را بازی کند؛ چون قرار است تماشاگر از همذات‌پنداری عاطفی با شخصیتهای نمایشنامه بازداشته شود. پیشنهاد برشت برای نیل به این مقصود فن خاص او به نام **گستوس**[۸۵] است. گستوس دربردارندهٔ **وضع جسمانی و لحن صدا و حالت چهره** است؛ و هدف از آن نشان دادن مواضعی است که مردم نسبت به یکدیگر اتخاذ می‌کنند. بازیگر اپیک با استفاده از فن گستوس آگاهانه دربارهٔ روابط اجتماعی شخصیت با دیگران اظهارنظر می‌کند؛ نه اینکه مانند بازیگر سبک رئالیسم کلاسیک، صرفاً تجلیات[۸۶] و اعمالی را که **طبیعی** به نظر می‌رسد تجسد بخشد. **استانیسلاوسکی ساده‌شده** عنوان بخش دیگر مقالهٔ دوئین کراس است. او در این بخش سعی در تشریح این نکته دارد که فرض رایج شکل گرفتن بازیگری متد براساس تعالیم و نوشته‌های استانیسلاوسکی فرضی ناقص است، اگرچه ریشه در واقعیتهایی دارد. بحث تطبیقی میان بازیگری اپیک و بازیگری متد در بخش پایانی این مقاله حاکی از آن است که بسیاری از فنون بازیگری نظام استانیسلاوسکی و نظام اپیک برشت مشترک است و همهٔ این فنون به این مسئله مربوط است که چگونه باید هر شخصیت را به تماشاگران عرضه کرد.

نظر نهایی دوئین کراس این است که تفاوت آنچه **متُد** نامیده می‌شود با بازیگری اپیک در آن است که در متد، بازیگر انتخابها و تصمیمهای خود را می‌پوشاند و بدانها چهره‌ای مبدل می‌بخشد و آنها را برای تماشاگران گزیرناپذیر می‌نماید؛ در حالی که در رویکرد اپیک، بازیگر سعی دارد تا آن تصمیمها و انتخابها را دقیقاً انتخاب نشان دهد. بدین واسطه، تماشاگران می‌توانند سهل‌تر بدیلهای دیگر را تصور کنند. «نظریه و عمل بازیگری»[۸۷] از فیلیپ بی. زاریلی، با ترجمهٔ علی اکبر

83) Catherine Belsey
84) catharsis
85) gestus
86) expressions
87) "Theory and the Practice of Acting"

پرتال جامع علوم انسانی

علیزاد، عنوان مقالهٔ بعدی است. **زبانهای استعاری بازیگری** (بخش نخست مقاله) با نظریهٔ فردینان دو سوسور[۸۸]، زبان‌شناس، آغاز می‌شود: زبان **امر واقعی** را در اختیار ما نمی‌گذارد، بلکه صرفاً برداشتی از واقعیت را ممکن می‌سازد. پیروان سوسور یا همفکران او در حیطهٔ زبان‌شناسی هرچه بیشتر در کارکرد پوزیتیویستی[۸۹] زبان تردید افکندند؛ و طبعاً این امر دامان زبانهای بازیگری را نیز گرفت: زبانی که بازیگر از آن سود می‌جوید تا **شخصیت** را بیافریند ماهیتی استعاری دارد. فیلسوفان زبان‌شناس زبان را **استعاره‌هایی که برحسب آنها زندگی می‌کنیم** نامیده‌اند. بدین قرار، اگر زبان گزاره‌ای هرگز نتواند کاملاً بازیگری را بازنمایاند؛ در آن صورت، بازیگران هیچ چاره‌ای ندارند، جز اینکه برحسب استعاره‌ها **زندگی کنند**.

زاریلی **در دوگانگی ذهن ـ بدن و احیای (ظاهری) بدن**، بخش دیگر مقاله، می‌کوشد تا با اشاره به دو نگاه متفاوت به عمل و زبان بازیگری در بین نظریه‌پردازان تئاتری اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، ثابت کند که در هر دو نوع نگاه، مسئله (دوگانگیِ) ذهن ـ بدن برای بازیگر حل‌نشده می‌ماند؛ یعنی چه در رویکرد علمی و عینی به بازیگری در نظام استانیسلاوسکی و چه در نگاه ذهنی و شخصی اکسپرسیونیست[۹۰]هایی چون آرتو[۹۱]، که به تقابل با عقل‌گرایی یا کلام[۹۲] برخاستند، دوگانگی ذهن و بدن همچنان جاری و ساری است.

فیلیپ بی. زاریلی پس از سیری در نظریه‌ها و تجربه‌ها در هر دو رویکرد مذکور می‌کوشد تا ثابت کند که همهٔ زبانهای بازیگری کاملاً استعاری است و در باب بازیگری نباید گفتمان را با بازنمایی آنچه گفتمان می‌خواهد وصف کند، یعنی عمل بازیگری، اشتباه بگیریم. نویسنده در سومین و آخرین بخش مقاله، با عنوان **دلالتگری، ساختار و مسائل مربوط به ذهن و شخصیت**، از منظر نشانه‌شناسی به بازیگری نگریسته است. از مقاصد نهایی بحث دربارهٔ بازیگری با رویکرد نشانه‌شناختی اثبات این ادعاست که نشانه‌شناسی بازیگر را از پیچیدگی روابط در میان کنشهای اجراشده‌ای که معانی را خلق می‌کنند آگاه می‌سازد.

فیلیپ بی. زاریلی به تجربه‌های شخصی خود نیز در مقام

88) Ferdinand de Saussure (1857-1913)
89) positivistic
90) expressionist
91) Antonin Artaud (1896-1948) نمایشنامه نویس، کارگردان و نظریه‌پرداز فرانسوی
92) the word

پرتال جامع علوم انسانی

کارگردان، در اجرای نمایشنامهٔ *کلفتها*[۹۳]، اشاره می‌کند:

> **بازی کردن** نمایشنامهٔ *کلفتها* بدین معنی بود که گاهی اوقات یک بازیگر نقش سولانژ[۹۴] را به صحنه و به بازیگر دیگر **منتقل** می‌کرد؛ یعنی او باید از این قابلیت برخوردار می‌بود که نقش را به بازیگر دیگری **محول کند**.[۹۵]

او در قسمتهای پایانی مقالهٔ خود به نظر یوهانس بیرینگر[۹۶] اشاره می‌کند. بیرینگر در *بررسی تئاتر و اجرای پست مدرن* (۱۹۹۱) اجرای عده‌ای از هنرمندان و کارگردانهایی را شرح می‌دهد که عقیده دارند بازیگر نباید شخصیت یا نقش یا نقاب را **به نمایش بگذارد**؛ بلکه بیشتر باید سلسله‌ای از کنشها را اجرا کند که در زمینهٔ نشانه‌شناختی و تصویری میزانسن[۹۷]، علامت[۹۸] محسوب می‌شود.

مقالهٔ کوتاه «سخنی پیرامون صدا و بیان»، به قلم داود دانشور، پایان‌بخش کتاب است. در دل این مقالهٔ کوتاه، بخش ترجمه‌شدهٔ کوتاهی نیز با عنوان «پیش‌گفتاری بر کتاب صدا و بیان در تئاتر مدرن»[۹۹] جای گرفته است. این پیش‌گفتار را سیسیلی بری[۱۰۰] بر کتابِ ژاکلین مارتین[۱۰۱] نوشته است.

دانشور در آغاز مقالهٔ خود از بی‌توجهی به صدا و بیان و تدریس پیوسته و علمی آنها در دانشکده‌های تئاتر ابراز تأسف کرده و البته یکی از علل این امر را دشواری تفهیم و تفهم نظری این بحث و اجرای عملی آن دانسته است؛ اما مخاطب اصلی دانشور در این مقاله **بازیگر** است. او بازیگر را متعهد به دریافتن طبیعت تکلم تئاتری می‌داند و بر آن است که بازیگر باید فرایند تولید صدا و ابزاری را که با آن سخن می‌گوید بشناسد و فرا بگیرد که چگونه زنجیرهٔ ارتباط کلامی را کامل کند؛ همچنین باید به تمرینهای روزانه خو کند و به طور منظم مشق فنون بیان را، که اساس قدرت و انعطاف تکلم خواهد بود، انجام دهد. دانشور با یاد کردن از پیشینهٔ طولانی فن بیان در تاریخ تئاتر ــ پیشینه‌ای که به یونان باستان می‌رسد ــ می‌افزاید: «امروزه رویکردهای موجود به ارتباط صوتی بسیار متفاوت و بسیار پردامنه هستند و به فرایندی پیچیده تبدیل شده‌اند.»[۱۰۲]

93) *The Maids*
94) Solange

۹۵) فیلیپ ب. زاریلی، «نظریه و عمل بازیگری»، همان، ص ۲۱۰.

96) J. Birringer
97) mise-en-scene

98) sign

99) "Introduction to *Voice and Expression in Modern Theatre*"

100) Cicely Berry
101) Jacqueline Martin

۱۰۲) داود دانشور، «سخنی پیرامون صدا و بیان»، همان، ص ۲۲۰-۲۲۱.

پرتال جامع علوم انسانی

در بخش بعدی مقاله، که ترجمهٔ دانشور از پیش‌گفتار کتاب *صدا و بیان در تئاتر مدرن*[۱۰۳] است، سیسیلی بری گفته که از نوشتنِ این پیش‌گفتار خوشنود است، زیرا کتاب به امری بسیار ضروری، یعنی بازنگری در جایگاه صدا و طرز بیان و شیوهٔ استفاده از آنها در تئاتر، می‌پردازد ــ کتابی که دریچهٔ ذهن ما را به جانب تئاتر اروپا و هم به سوی رویکردهای تخیلی و متناوب صدا و بیان می‌گشاید.[۱۰۴]

«رویکرد پست مدرن به صدا و بیان» مطلب پایانی و کوتاهی است که دانشور از ژاکلین مارتین ترجمه کرده است. مارتین ابتدا مشخصات تئاتر پست‌مدرن را ــ همچون مهم‌تر بودن شکل از محتوا و گرایشهای خردگریزانه و نداشتن روایت خطی ــ برمی‌شمرد؛ و سپس تئاتر پست‌مدرن را تئاتری چندصدایی[۱۰۵] می‌خواند که در آن در ارتباط صحنه ـ تماشاگر، نوعی گسست وجود دارد و فقدان ارتباط در میان شخصیتها به چشم می‌آید. در چنین تئاتری، زبان به شیوهٔ معمول برای ایجاد ارتباط به کار نمی‌رود؛ بلکه گفتگوها بریده‌بریده است و واژه‌ها از سلطهٔ متن رهایند و جای خود را به اصوات و مزمورخوانی می‌دهند.

103) *Voice and Experession in Modern Theatre*

۱۰٤) داود دانشور، همان، ص ۲۲۲.

105) polyphony

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی