



بررسی بازیگری در اجراهای چندملیتی با مطالعه‌ی موردی نمایش شهرهای نامرئی به کارگردانی پینو دی بودو در ایران و ایتالیا^۱

الهام دهقانی^۲، علی حاجی ملاحی^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۱

صفحه ۳۵ تا ۴۳

Doi: 10.22034/theater.2023.180677

چکیده:

در دهه‌های اخیر شاهد اجراهای چندملیتی در اقصی نقاط دنیا هستیم. بازیگرانی که با ملیت، فرهنگ، زبان و تکنیک‌های مختلف کنار هم جمع می‌شوند و قطعاتی را اجرا می‌کنند. پرسش این است که بازیگری در این گونه اجراها چگونه می‌تواند باشد و فرضیه‌ی این پژوهش این است که اجراهای چندملیتی بر روش بازیگری تأثیر می‌گذارند و با بازیگری متداول و روانشناختی تفاوت دارند. برای پاسخ به پرسش مطرح شده و اثبات فرضیه به بازی بازیگران-اجراگران چندملیتی در پروژه‌ی شهرهای نامرئی به کارگردانی پینو دی بودو، که در جشنواره‌ی تئاتر فجر ایران (۱۳۹۶) و فستیوال گروه پوتلچ در ایتالیا (۱۳۹۷) اجرا شده است، مراجعه شده است. در این راستا مصاحبه‌ی ساختاریافته‌ای با بازیگران-اجراگران چندملیتی شرکت‌کننده در این دو کشور صورت گرفت و در مورد روند تولید این گونه اجراها و تأثیرات آن‌ها بر اجراگران در طول تمرین، حین اجرا و سال‌های بعد پرسش شد. بنابراین مواجهه‌ی اجراگر با چهار مقوله‌ی اصلی متن، کارگردان، پارتنر و تماشاگر مورد بررسی قرار گرفت. نتیجه‌ی به‌دست آمده نشان می‌دهد در فرایند اجراهای چندملیتی بازیگر به اجراگر تبدیل می‌شود. بنابراین اجراگر باید خلاق تر، انعطاف‌پذیرتر و مسلط‌تر باشد، قابلیت‌های بدنی و ذهنی بالاتری داشته باشد و در این راستا نیاز به تربیت و آموزش دارد.

واژگان کلیدی: پینو دی بودو، بازیگر، اجراگر، چندملیتی، پارتنر، تماشاگر.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد بازیگری خانم الهام دهقانی با عنوان «بررسی بازیگری در اجراهای چندملیتی مبتنی بر رویکرد یوحنیو باربا (نمونه‌ی موردی نمایش شهرهای نامرئی به کارگردانی پینو دی بودو در ایران و ایتالیا)» در رشته‌ی نمایش - بازیگری پردیس فارابی، دانشگاه هنر تهران، به راهنمایی علی حاجی ملاحی است.

۲. کارشناس ارشد بازیگری، پردیس فارابی، دانشگاه هنر تهران، ایران. Email: dehghaniellie@gmail.com
۳. استادیار گروه نمایش دانشکده هنر، دانشگاه سوره تهران، ایران. (نویسنده‌ی مسئول). Email: Alihajimollaali@gmail.com

درآمد

مسئله این است که آیا بازیگری در گونه‌های مختلف اجرایی با هم تفاوت دارد؟ یا می‌توان از یک الگوی مشخص استفاده کرد که هر گونه‌ی اجرایی را پوشش دهد؟ پژوهش‌های بسیاری در مورد بازیگری جلوی دوربین، اجراهای سالنی، محیطی و... انجام شده است و متدها، روش‌ها و نظریه‌های مختلفی در این زمینه شکل گرفته‌اند. از نظریه‌های ارسطو گرفته تا توصیه‌هایی که شکسپیر در نمایشنامه‌ی هملت به بازیگران ارائه می‌دهد تا دیدرو، و نزدیک‌ترین شخصیت به قرن حاضر، استانیسلاوسکی، که تحول عظیمی در زمینه‌ی بازیگری با جمع‌آوری تجربیات خود به وجود آورد و بر بسیاری از متدهای بعد از خود تأثیر شگرفی بر جای گذاشت. در کشورهای مختلف افرادی نظیر؛ کویو، آنتوان، آرتو، گرتوفسکی، برشت و سایرین نظریات و راهنمایی‌های مختلفی را ارائه دادند و هر کدام شیوه‌های بازیگری مخصوص به خود را داشتند و از بازیگرانی که باید ویژگی‌های خاصی را در خود تقویت می‌کردند، به روش‌های منحصر به فردی در کارهایشان بهره می‌بردند. کتاب‌ها و مقالاتی نیز در موردشان موجود است که یا خود آن‌ها را تألیف کرده‌اند یا توسط افراد دیگر به نگارش درآورده شده‌اند. آیا تمامی روش‌های این اشخاص برای بازیگری که در یک پروژه‌ی چندملیتی شرکت می‌کند، جایگاه یکسانی دارند و می‌توانند به یک اندازه کارساز باشند؟

بازیگرانی که از کشورها، فرهنگ‌ها، ملیت‌ها، نژادها و جنسیت‌های مختلف (که برای اولین بار همدیگر را ملاقات می‌کنند و حتی ممکن است هیچ تصور یا شناختی از کشور دیگری نداشته باشند، حتی اسم آن کشور را نشنیده باشند و هر کدام فرهنگ، تکنیک، قابلیت بدنی و بیانی، سبک، عادات، تجارب و... مختلفی را با خود حمل می‌کنند و ممکن است بعضی از آن‌ها به زبان مشترکی تسلط نداشته باشند) کنار هم، در یک پروژه جمع می‌شوند و می‌خواهند با صرف زمانی محدود، ایده‌ای را به اجرا نزدیک کنند. آن‌ها در این جریان به کدام یک از روش‌های بازیگری می‌توانند تکیه کنند؟ اگر متن واحدی وجود نداشته باشد، ارتباط با پارتنر چگونه ممکن می‌شود؟ چه مواردی می‌توانند باعث اتحاد و انسجام کار شوند؟

بینو دی بودویکی از همکاران باربا در پروژه‌ای تحت عنوان *شهرهای نامرئی* اجرایی را در کشورهای مختلف دنیا انجام داده است. در این اجراها بازیگران از ملیت‌های مختلفی بوده‌اند. در این پژوهش دو اجرای او در ایران (۱۳۹۶) و ایتالیا (۱۳۹۷) بررسی می‌شوند و درباره‌ی شیوه بازیگری در

اجراهای چندملیتی با بازیگران و کارگردان آن‌ها مصاحبه و به پرسش زیر پاسخ داده خواهد شد:

پرسش پژوهش

- در اجراهای چندملیتی، اجراگر بیشتر از کدام یک از متدها و مهارت‌ها بهره می‌برد و چه روندی را طی می‌کند؟

هدف پژوهش

- دستیابی به شناخت بهتر عملکرد اجراگر در اجراهای چندملیتی

تئاتر چندملیتی

«امروزه ما در جهانی زندگی می‌کنیم که در آن آدم‌هایی با فرهنگ‌ها و قومیت‌های متفاوت آزادانه با هم تلاقی می‌کنند و ترکیب می‌شوند و این امر فضای پویایی برای بازنگری هویت‌هایمان و امکاناتی را به هنرهای اجرایی مان برای غنی‌تر شدن و توان بازتاب دادن جوامعی که در آن زندگی می‌کنیم، داده است. در سطح وسیع گروه‌ها، طوایف، قبیله‌ها و ملت‌ها، در پی تلاقی اقوام، خواه در صلح و خواه بر اثر تعدی، این تعاملات بر تاریخ آن‌ها تأثیر گذاشته و شکل‌های بیانی جدید و بی‌شماری را به وجود آورده است.» (مارتین، ۱۳۸۷: ۵). چگونه می‌توانیم این تعاملات و عملکردهای بینافرهنگی را در اجراها و کارگردانان مختلف دنبال و بررسی کنیم؟ پاتریس پویس در مقدمه‌ی کتاب *خواننده‌ی بینافرهنگی* بیان می‌کند:

«عملکرد بینافرهنگی را تقریباً می‌توان به صورت یک ژانر جداگانه با آثار باربا، بروک و منوشکین در نظر گرفت. این کارگردانان به طور مداوم با بازیگرانی از کشورهای مختلف کار می‌کردند. اخلاق کاری آن‌ها محیط گروهی تئاتری طولانی‌مدت و تمرکز قوی بر آموزش بازیگران را می‌طلبید.» (ناسیمنتو، ۲۰۰۵: ۵)

با توجه به مطلب گفته‌شده، با این پرسش روبه‌رو می‌شویم که بررسی عملکرد بینافرهنگی این کارگردانان چه دستاوردی را برای بازیگران چندملیتی می‌تواند به همراه داشته باشد؟

به‌عنوان نمونه بررسی فرافرهنگی تئاتر باربا نشان می‌دهد که کار بازیگر نتیجه‌ی تلفیق سه جنبه‌ی مختلف است: «(۱) شخصیت بازیگر، حساسیت او، هوش هنری و شخصیت اجتماعی‌اش که او را منحصر به فرد و غیرقابل تکرار می‌کند. (۲) ویژگی سنت و بافت تاریخی فرهنگی که از طریق

قابل برنامه‌ریزی مشخصی است و در انتها نیز معنای واحدی را متبلور می‌سازد. اکنون این مسئله پیش می‌آید که اگر اجرایی را پیش رو داشته باشیم و متن واحدی در آن حاکم نباشد و اعضای گروه ملیت‌های مختلفی داشته باشند، روند کار چگونه رقم خواهد خورد؟

اعضای گروه اودین چنین شرایطی را تجربه کردند. «آن‌ها بدون فرهنگ یا زبان مشترک بودند.» (هاج، ۱۳۹۷: ۳۴۶) آن‌ها در هولستبرو سکنی گزیدند. «هولستبرو مانع فرهنگی و زبانی دیگر برای آن‌ها بود چون هیچ‌یک از آن‌ها دانمارکی صحبت نمی‌کردند.» (حسینی‌مهر، ۱۳۸۷: ۲۵). به همین دلیل آن‌ها باید نوع متفاوتی از دراماتورژی را می‌ساختند، «نوعی که رویدادها، شخصیت‌ها و آهنگ‌هایی که بارها آن را «تئاتر» می‌نامد، در هم می‌آمیخت، تا بتوانند با تماشاگران ارتباط برقرار کنند.» (ترنر، ۲۰۰۴: ۱۲). از ابتدا، اجراها در تئاتر اودین از طریق استفاده از بداهه‌پردازی توسعه یافت. تکیه‌گاه کار گروه از ایده‌ها، مضامین و داستان‌هایی بود که در ابتدا توسط باربا ارائه می‌شد. و از طریق پاسخ آن‌ها به ایده‌ی کارگردان، با استفاده از مواد بداهه و پارتیتور^۲ و زیرپارتیتور^۳ ایجاد می‌شد. زیرا که باربا اعتقاد داشت:

«اجرا نباید قصد گفتن یک معنا را داشته باشد بلکه باید قصد ایجاد فضاها را داشته باشد، جایی که تماشاگر ممکن است معانی بالقوه و موجود را زیر سؤال ببرد.» (ترنر، ۲۰۰۴: ۳۲)

پس در تئاتر چندملیتی باربا، بازیگران یاد گرفتند به جای برقراری ارتباط کلامی با یکدیگر و تماشاگران، به دنبال راه‌های تعامل بگردند. آن‌ها ایده‌ها را به روش‌های مختلفی کسب می‌کردند و در این راستا چندملیتی بودنشان عاملی شد برای خروج از انکاء به متن و پرداختن به دیگر ابزارهای اجرا. در طی این روند نگرش دیگری در ارتباط با کارگردان به وجود آمد که بسیار متفاوت‌تر از کارگردانی سنتی و استانیسلاوسکی بود.

جایگاه کارگردان در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی

استانیسلاوسکی در دوره‌ی کارگردانی خود به دلیل تمرکز بر محتوای روانشناختی متن با سؤال مشکل‌سازی روبه‌رو شد: «وظیفه‌ی ایجاد محتوای روانشناختی با چه کسی بود: بازیگر یا کارگردان؟» (مرلین، ۲۰۰۳: ۹). او با ندانستن جواب، کارگردان را انتخاب کرد. برای اجرای نمایشنامه‌ها استراتژی کارگردان را به وجود آورد که شامل برنامه‌ی تولید^۴ می‌شد و کار خود را با پُر کردن متن نمایشنامه با بی‌شمار جزئیات که، قبل از شروع تمرینات به تمامی آن‌ها فکر کرده

آن شخصیت غیرقابل تکرار بازیگر تجلی پیدا می‌کند. (۳) استفاده از فیزیولوژی بنابر تکنیک‌های فرارومره‌ی بدن. در این تکنیک‌ها اصول تکرار شونده و فرافرهنگی دیده می‌شود. جنبه‌ی نخست، فردی است. دومی بین تمام کسانی که در ژانر نمایشی یکسانی ظاهر می‌شوند مشترک است. فقط جنبه‌ی سوم است که تمام بازیگران را در هر زمان و هر فرهنگ در بر می‌گیرد و می‌توان آن را سطح زیست‌شناختی تئاتر نامید. دو جنبه‌ی نخست مسیر را از پیش‌بایانی^۱ به بیان تعیین می‌کنند و جنبه‌ی سوم گره‌ای است که در زیربنای تغییرات مختلف فردی، سبکی و فرهنگی دستخوش دگرگونی نمی‌شود.» (باربا، ساوارزه، ۱۳۹۹: ۹). در دو مورد اول ردپای روانشناسی فردی و اجتماعی به چشم می‌خورد و بنابه گفته‌ی باربا مورد سوم ویژگی ثابت و قابل درک بین تمامی انسان‌هاست.

اکنون به منظور شناخت بهتر اجرا در دو گونه‌ی روانشناختی و چندفرهنگی، به بررسی سه مؤلفه می‌پردازیم: (۱) جایگاه متن در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی. (۲) جایگاه کارگردان در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی. (۳) جایگاه تماشاگر در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی.

جایگاه متن در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی

در شیوه‌های سنتی بعد از مشخص شدن کارگردان و نمایشنامه، بازیگران توسط کارگردان و یا گروه کارگردانی انتخاب می‌شوند. سپس بازیگران دو روند متمایز اما موازی را تا قبل از رسیدن به اجرا طی می‌کنند. «نخست تمرینات عملی برای توسعه‌ی ابزارهای فیزیکی، صوتی و احساسی (آموزش بازیگر یا کار روی خود)» (میتز، ۱۳۸۴: ۴۹). «سپس روش‌های فکری تجزیه و تحلیل دور میز برای پی بردن به اسرار پنهان یک متن (تمرین تکنیک یا کار روی نقش)» (میتز، ۱۳۸۴: ۶۰). در مواجهه با متن، استانیسلاوسکی برای کمک به بازیگران، چهار مرحله را پیشنهاد کرد: (۱) بازیگران صحنه‌ای را می‌خواندند. (۲) کمی بحث برای روشن شدن آنچه در آن صحنه بود انجام می‌شد. (۳) سپس بازیگران بلند می‌شدند و صحنه را با بداهه‌پردازی در سکوت، از طریق کنش جسمی امتحان می‌کردند. (۴) مشخص کردن این مطلب که چه لحظاتی در بداهه کار می‌کرد و کدام کنش منطق کار را خراب کرده بود. سپس بازیگران دوباره به مرحله‌ی ۱ باز می‌گشتند، تعداد کمی از کلمات انتخاب می‌شدند و با متن بداهه‌ی خود شروع می‌کردند و مراحل را تکرار می‌کردند تا به متن واقعی نزدیک‌تر شوند.» (مرلین، ۲۰۰۳: ۳۰). در این شیوه متن عامل انسجام کار و

بود، آغاز کرد: «نحوه‌ی حرکت، نحوه‌ی عمل، مکان و زمان، تغییر موقعیت، حتی نوع صداهایی که بازیگران باید ایجاد می‌کردند.» (استانیسلاوسکی، ۱۳۵۵: ۲۱۳). بعد از مدتی استانیسلاوسکی به مشکل اساسی روشش پی‌برد. اینکه ایده‌های موجود در میزانش از جانب خود بازیگر نبودند. «آن‌ها مجبور بودند توجه درونی برای اقدامات روی صحنه پیدا کنند. بدون یک احساس واقعی درونی، میزانشن (هرچند تخیلی) بیشتر از یک بازی کلیشه‌ای و نمایشی نبود که استانیسلاوسکی می‌خواست از آن جدا شود. در این زمان او متوجه شد که قدرت باید از کارگردان گرفته شود.» (مرلین، ۲۰۰۳: ۱۵). پس از آن استانیسلاوسکی دیگر لیستی از اقدامات را ارائه نکرد. او متوجه شد که: «بین کلمات ما و دیگران، فاصله‌ی زیادی وجود دارد. کلمات خودمان، بیان مستقیم احساساتمان هستند، درحالی‌که کلمات دیگران تا زمانی‌که ما آن‌ها را متعلق به خود نکرده باشیم، چیزی جز نشانه‌های عواطف آینده که هنوز در درونمان زنده نشده‌اند، نیستند.» سپس از حفظ کردن متن نمایشنامه جلوگیری کرد. «البته زمانی فرا می‌رسید که بازیگران به متن واقعی نیاز داشته باشند، در این مرحله از تمرینات استانیسلاوسکی آن‌ها را با کلمات نویسنده از گوشه‌ی صحنه، مانند یک مربی فوتبال هدایت می‌کرد.» (مرلین، ۲۰۰۳: ۳۰). در این روند بازیگران کاملاً متکی به متن نمایشنامه و کارگردان هستند. پایه‌ی کار آن‌ها بر این اصول رقم می‌خورد: بداهه‌پردازی براساس متن، هدایت کارگردان از گوشه‌ی صحنه و در آخر حفظ کامل متن. در این شیوه، زبان و متن نمایشنامه عامل ارتباط بین بازیگر و کارگردان است و هدایت کارگردان براساس هسته‌ای مرکزی که همان متن است، صورت می‌پذیرد. باین تفاسیر، در گروه چندملیتی که به زبان واحدی تسلط ندارند، ارتباط با کارگردان چگونه امکان‌پذیر می‌شود و کارگردان چه نقشی را ایفا می‌کند؟

برای اعضای اودین که بدون فرهنگ یا زبان مشترکی بودند، وضعیت دیگری حاکم بود. در این راستا باربا و گروهش تلاش کردند تا اصطلاحاتی را برای برقراری ارتباط به وجود آورند. بسط‌یافتگی بدن و ذهن، حضور، تغییر تعادل، قانون تضادها، ناسازگاری مداوم، بدن مصمم و انواع دراماتورژی که تماماً به‌مانند یادگیری ساختار دستوری یک زبان هستند. در دیدگاه باربا کارگردان حکم دراماتورژ را دارد. «دراماتورژی اغلب، به متن ادبی به‌تنهایی ارجاع دارد، اما درمورد تئاتر اودین، به‌عنوان «دراماتورژی ارگانیک یا پویا» عمل می‌کند. دراماتورژی کارگردان عبارت است از بسط دراماتورژی بازیگر به‌منظور به حرکت انداختن دراماتورژی

(اجرا) هر تماشاگر» (باربا، ۲۰۱۰: ۱۳). «و به طیف تجربیاتی که ممکن است با استفاده از تمام عناصر نمایشی از جمله موسیقی، آوا و فیزیک، لباس، صوت، تا وسایل ارائه دهند و دراماتورژی تماشاگر از طریق آن ساخته شود، گفته می‌شود.» (باربا، سلوازه، ۱۳۹۹: ۷۹). زمانی که باربا از ارتباط با بازیگر سخن می‌گوید دراماتورژی بازیگر را نیز وارد می‌کند. تفاوت‌های اساسی بین دراماتورژی بازیگران و دراماتورژی کارگردان که از طریق فرایند تمرین تا اجرای نهایی ادامه پیدا می‌کند، وجود دارد. «دراماتورژی بازیگر باید به‌عنوان مجموعه‌ای از رویدادها در نظر گرفته شود که می‌توانند جداگانه انجام شوند و سپس درون ساختاری قرار می‌گیرند که برای تماشاگر جریان دارد.» (ترنر، ۲۰۰۴: ۳۴). در این روند بازیگر به اجراگر تبدیل می‌شود و بنابه گفته‌ی یوجنیو باربا کار ویژه‌ی اجراگران «قرار دادن خود در موقعیت عدم تعادل و سپس نشان دادن نحوه‌ی دستیابی دوباره به تعادل از لحاظ روان-جسمانی، روایی و اجتماعی است. یعنی از دست دادن تعادل و دستیابی دوباره‌ی آن به‌گونه‌ای بی‌وقفه.» (شکنر، ۱۳۹۷: ۱۰). چندملیتی بودن گروه، اسکان در کشوری بیگانه و داشتن هدفی مشترک که همان اجرای تئاتر بود، همگی عاملی شدند تا گروه دست به خلاقیت و ابداع قراردادهایی بدیع بزند. کارگردان تعامل اجزا را در نظر می‌گرفت، کلاژهای دیدنی‌ای می‌ساخت و سعی داشت فرایند ارتباط با اجراگر، اجرا و تماشاگر را از تصرف متن نمایشنامه رهایی بخشد. کار گروه چندملیتی باربا سؤال دیگری را به ذهن می‌رساند. تماشاگری که در این مدل اجرا حضور دارد، چگونه با اجرا ارتباط برقرار می‌کند و چه تفاوتی با تماشاگر استانیسلاوسکی دارد؟

جایگاه تماشاگر در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی

در دوران شروع کار استانیسلاوسکی «سیستم ستاره‌محور (زمانی که بازیگران به‌جای خدمت به متن نمایشنامه با تماشاگران برای تحسین شخصی ارتباط داشتند) بر تئاتر روسیه حاکم بود، اما او می‌خواست توجه بازیگران را به صحنه متمرکز کند. چگونه باید این کار را انجام می‌داد؟» (اسلان، ۱۳۹۵: ۲۵). برای دست یافتن به هدفش «ایده‌ی دیوار چهارم^۵ (دیوار نامرئی بین مخاطب و صحنه) را اجرایی کرد.» (هاج، ۱۳۹۷: ۶۶). تماشاگران برشی از زندگی را شاهدش بودند که توهم رئالیسم و واقع‌گرا بودن را برایشان ایجاد می‌کرد. این هدفی است که اجراهای سنتی به‌دنبالش هستند. ارتباط فیزیکی فاصله‌دار با تماشاگر و درگیر کردن حس همزادپنداری آنان. اما اجراهای چندملیتی

بازی می‌کنند، اغلب با اصطلاح «پسادراماتیک» شناخته می‌شوند. (فیشر-لیشته، ۱۳۹۷: ۳۱)

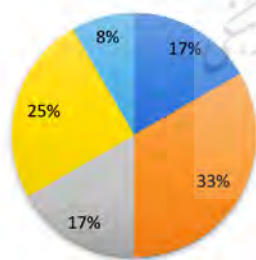
بررسی نتایج به دست آمده

این آمار از بین ۱۲ نفر شرکت‌کننده، از دو اجرای برگذار شده در ایران و ایتالیا گرفته شده است. ۹ نفر هم‌کشور، ۳ نفر با ملیت‌های مختلف، که ۶ نفر آن‌ها زن و ۶ نفر مرد بودند (جنسیت: ۵۰٪ زن، ۵۰٪ مرد)، که سلیق مختلف با علاقه‌ای مشترک به هنر دارند. ۸ نفر در ایران شرکت کردند، ۲ نفر ایتالیا، ۱ نفر ایران و ایتالیا، ۱ نفر آمریکا و ایتالیا. ۱۱ نفر پیش‌ازین، در چنین پروژه‌های شرکت نکرده بودند. برای ۱ نفر پروژه با عملکردهای پیشینش منطبق بود (انطباق پروژه با عملکرد پیشین: ۹۹/۶۶٪ منطبق، ۸/۳۳٪ غیرمنطبق).

بررسی مواجهه‌ی اجراگر و متن در اجراهای چندملیتی

سؤال پرسیده شده از اجراگران در مورد متن: آیا از متن خاصی برای اجرایتان استفاده کردید یا از ایده‌ی ذهنی خودتان؟ دلیل انتخاب آن متن یا ایده چه بود و چگونه به ذهنتان رسید؟ نتیجه: ۲ نفر نمایشنامه‌ی خاص، ۴ نفر متون خاص، ۲ نفر ترکیب متون، ۱ نفر جملات شخصی، ۳ نفر بی‌کلام (استفاده از متن: ۱۶/۶۶٪ متن نمایشنامه خاص، ۳۳/۳۳٪ متون خاص، ۱۶/۶۶٪ ترکیب متن، ۸/۳۳٪ جملات شخصی، ۲۵٪ بی‌کلام).

استفاده از متن



نمودار دایره‌ای استفاده از متن

با مشاهده و بررسی آمار این مطلب هویدا می‌شود که اجراگران تمایل بیشتری به انتخاب متون خاص یا ترکیب متن‌ها با هم داشته‌اند و انتخاب یک نمایشنامه‌ی واحد به‌مانند اجراهای سنتی در اقلیت قرار دارد و دلیل انتخاب آن نیز ایده‌ای است که به دلیل حضور در محل اجرا و فضا به

فرآیند چندین بار تکرار می‌شود تا ایده پخته شود و کارگردان با استفاده از پارچه‌های بسیار و پرژکتور و ویدئو پرژکتور به خلق فضاهای ذهنی خود و اجراگران نزدیک می‌شود و رویاها را در کنار یکدیگر، بازآفرینی می‌کند.

اجراگران ممکن است متن خاصی را زنده کنند یا از ترکیبات آن‌ها الهام بگیرند، جملاتی را با خود زمزمه کنند و یا حتی بدون ادای کلمه‌ای با حرکات تنانی خود، به ساخت فضا پردازند. در این فرایند، قطعات تکه‌تکه و فضاست که اهمیت پیدا می‌کند نه متن نمایشنامه. حواس اجراگران و تماشاچیان به شکل‌های مختلفی مانند پخش خوراکی (مانند: شیرینی، چایی و حتی نان و پنیر و سبزی و...)، بوهای مطبوع و نامطبوع (عود، سوختن چوب، دود، عطر، هل، عرق تن و...)، لمس کردن (بدن اجراگران یا پرده‌های آویزان، آکسسوار، فنجان چای، لباس‌های اجراگران و...)، شنیداری (موسیقی زنده یا از پیش ضبط‌شده، نریشن‌های خاص، فریادها، زمزمه‌ها، آواها، دیالوگ‌ها، همهمه‌ی خودشان و...)، بصری (نور، ویدئو پرژکتور، ابزار، رنگ‌ها، قاب‌ها، فضا و...) تحریک می‌شوند.

ایده‌ی شروع اجرای شهرهای نامرئی از کجا می‌آید؟ بر درام‌های سانسکریتی، صرف‌نظر از انواع آن‌ها، مجموعه‌ای از قواعد و قرارداد حاکم است. همه‌ی آن‌ها یا یک احضار یا فراخوان (ناندی) آغاز می‌شوند. در پی آن یک پیش‌درآمد می‌آید و همه با دعایی خیرخواهانه پایان می‌یابند. پیش‌درآمد در واقع یک خرده‌نمایش فراتثرتی است که در آن سوت‌ادار، سرپرست گروه بازیگران که غالباً نقش اول مرد را هم بازی می‌کند، با یک بازیگر دیگر وارد گفت‌وگویی کوتاه می‌شود. در این گفت‌وگو طرح داستان را پیشاپیش گفته و درباره‌ی شخصیت‌ها و قراردادهای تثرتی اجرایی که در پی خواهد آمد، تبادل نظر می‌شود. (زاریلی، مک کوناچی، ویلیامز، سورگنفرای، ۱۳۹۳: ۱۶۱). همانند درام سانسکریتی، در شروع اجرا دانیلا بازیگر زن (مرد با زن جابه‌جاشده) باتجربه‌ی گروه به شرح مختصری از آنچه پیش روی تماشاگران خواهد بود، در حضور صف‌هایی از تمامی اجراگران و تماشاگران، می‌پردازد. با به صدا در آمدن زنگوله‌ای، اجراگران به محل‌های خود می‌روند. در انتهای کار نیز اجراگران با علامت کارگردان به تک‌تک‌شان به صورت جداگانه، اجرای خود را به پایان می‌رسانند و همراه بقیه به صف‌های اولیه برمی‌گردند. قابل توجه است که حین عبور از مسیر خود نیز به تماشاگران کارهای دیگر اجراگران، که کارشان به اتمام نرسیده است، تبدیل می‌شوند و چرخش اجرایی دارند. این‌گونه شکل‌های تثرتی که با قابلیت‌های اجرایی خودشان

حرکت تکراری را ببیند یا کلاً نادیده بگیرد. تماشاگر هم‌زمان با کارگردان، اجراگران و عوامل اجرا، شروع به بافتن رویای خود می‌کند و حتی می‌تواند به دلخواه خود برای لحظاتی پارتتر اجراگران شود.

بررسی ذهنیت‌های پیشین اجراگران در اجراهای چندملیتی

بعد از اجرا، دیدگاه‌تان نسبت به تئاتر (مفهوم و مدل اجرا و بازیگری، فلسفه‌ی تئاتر، زندگی، اقوام مختلف و...) متفاوت شد؟ نتیجه‌ای که به دست آمد: ۹ نفر تغییر نگرش، ۲ نفر در راستای نگرش پیشین، ۱ نفر بی‌تأثیر (عوض شدن نگرش: ۷۵٪ تغییر، ۱۶/۶۶٪ در راستای پیشین، ۸/۳۳٪ بدون تأثیر).



نمودار دایره‌ای تغییر نگرش بعد از اجرا

شرکت در این پروژه، در نگرش اجراگران به اجرا و تئاتر و شیوه‌ی اجرایی تأثیر گذاشته است. تنها دو نفر از اجراگران از قبل با چنین دیدگاهی مواجهه داشته‌اند. برخلاف اجراهای سنتی پس از اجراهای چندملیتی اجراگران بازنگری نسبت به نگرش خود به مقوله‌ی تئاتر، اجرا، بازیگری، تماشاگر، کارگردان، متن، تکنیک و... پیدا می‌کنند. اگر سیستم آموزش بازیگر-اجراگر، متفاوت بوده باشد با شرکت در پروژه‌های چندملیتی بدان پی خواهد برد و خود پروژه حکم یک دوره‌ی آموزشی را برایش خواهد داشت. روند آموزش حتی با اتمام پروژه نیز ادامه پیدا می‌کند.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به سؤال مطرح‌شده که بازیگری در اجراهای چندملیتی چگونه است و چه تفاوتی با بازیگری متعارف و روانشناختی دارد؟ می‌توانیم بگوییم زمانی که اجراگران از کشورها و شهرهای مختلف در پروژه‌های چندملیتی

شرکت می‌کنند، (که اجرا از متن نمایشنامه، همچنان که در اجراهای سنتی شاهد آن‌ها هستیم، سرچشمه نمی‌گیرد و متن-اجرا پدیدار می‌شود.) مشخصاً مجبور به داشتن تکنیک و مهارت‌های بدنی (ژست، حرکت، حرکات تنانی)، کلامی (تُن صدا، آواز، آوا)، ذهنی، و روابط فضایی و تلفیق این مهارت‌ها با هم هستند تا اجرای خود را قابل خوانش برای تماشاگران چندملیتی کنند. حتی اگر مانند نمونه‌ی ارائه‌شده در این پژوهش، اجراگران از چنین مطالبی بی‌خبر باشند و رویکردی بدان نداشته و کاملاً سنتی آموزش دیده باشند، در خلال روند تمرینات و خود اجرا و مواجه رودررو با تماشاگر، پی می‌برند که اجرا ناشناخته‌های زیادی دارد و در بازیگری و تکنیک‌های خود بازنگری انجام می‌دهند. این‌گونه اجراها مسئولیت اجراگر را بیش‌ازپیش می‌کند و ضرورت مشارکت تمامی قسمت‌های یک اجرا اعم از اجراگران، کارگردان، تماشاگران، عوامل اجرا، نور، لباس، ابزار، ویدئو پرژکتور و... را نشان می‌دهد. تأثیر این عوامل بر هم بیش از اجراهای سنتی هستند. بدین ترتیب کار اجراگر در عین رهایی از متن، سخت‌تر می‌شود و تمرکز بالایی را طلب می‌کند که در این راستا مجبور می‌شود تمرین‌های خاص و هدفمندی را مادام‌العمر، انجام و تکرار کند. تکنیک او زبانی می‌شود برای برقراری ارتباط با سایر اجراگران، کارگردان و تماشاگران. برای رساندن مفهوم زیرپارایتور خود به‌شدت به آن نیازمند می‌شود و در چنین اجرایی کوچک‌ترین خطایی برای تمام تماشاگران قابل ردیابی می‌شود. در پروژه‌های چندملیتی به دلیل حضور اجراگران با ملیت‌های مختلف، تصویرهای فرهنگی مختلف نیز در اجرا هویدا می‌شوند. پس برای اجراگران لازم می‌شود فرهنگ خود را بهتر بشناسند و سپس در مواجهه‌ای که در تمرین‌ها با دیگر اجراگران پیدا می‌کنند زاویه‌ی دید خود را وسعت بخشیده و پذیرای تنوع فرهنگی که در دنیا وجود دارد، شوند. مطلبی که شاید تا قبل از این اجراها نادیده گرفته بودند. انسان‌شناسی باربا کمک می‌کند تا اجراگران انعطاف بیشتری از خود نشان دهند و از میان فرایند تکنیکی که اجراگران مختلف طی می‌کنند با ساده‌انگاری رد نشوند. در اجراهای چندملیتی اجراگر می‌آموزد که فرایند اجرا چیست و چرا این‌چنین از اهمیت والایی بین مربیان و کارگردانان و نظریه‌پردازان جدید برخوردار است.

در ارتباط با چگونگی تعامل اجراگر با کارگردان، باید گفت که روند برقراری ارتباط اجراگر با کارگردان در اجراهای چندملیتی بسیار متفاوت‌تر از اجراهای سالنی و جلوی دوربین است. کارگردان ایده‌ی کلی خود را با گروه، که عامل

شکل می‌گیرد. فضا و جهان کارگردان، با فضا و جهان‌های ساخته‌شده‌ی اجراگر برخورد می‌کند و سپس برخورد تمامی این فضاها با دیگر اجراگران به وجود می‌آید و در انتها نیز با فضایی که تماشاگران با خود همراه دارند، مواجه می‌شوند. این‌گونه است که این اجراها شکل می‌گیرند. در این اجراها چنانکه گفته شد، عملکرد و تجربه‌ی جمعی رویداد مهم است نه واقع‌گرا بودن. قصد ایجاد معنا نیست، بلکه ایجاد فضاست تا تماشاگر، معنای موجود را زیر سؤال ببرد. در انتها به این نتیجه می‌رسیم که اجراهای چندملیتی بر روش بازیگری تأثیر می‌گذارند و با بازیگری در اجراهای سالنی تفاوت دارند.

انسجام اجراست، مطرح می‌کند و اجراگر شروع به ساخت به‌صورت فردی می‌کند. اجراگر دراماتورژیش را پرورش می‌دهد سپس با دراماتورژی کارگردان مواجه شده و به تکمیل کارش می‌پردازد. در این راستا برخوردی متفاوت‌تر از اجراهای متعارف در برقراری ارتباط با پارتنر پیدا می‌کند. در اجراهای چندملیتی، اجراگر با جهان‌های ساخته‌شده توسط دیگر اجراگران مواجه می‌شود و مجبور است از موانعی مانند زبان، فرهنگ و ملیت‌های مختلف عبور کند تا بتواند با پارتنر خود ارتباط برقرار کند. هرچقدر تکنیک‌های آموخته‌شده (مورد نیاز) و میزان تسلط‌شان بیشتر باشد ارتباطات قوی‌تری

پی‌نوشت‌ها:

- | | | |
|--------------------|-------------------------|-------------------|
| 1. Pre-express | 5. Fourth wall | 9. potlach |
| 2. score | 6. Organic dramaturgy | 10. Italo Calvino |
| 3. Sub score | 7. Narrative dramaturgy | |
| 4. Production plan | 8. Evocative dramaturgy | |

منابع:

- استانیسلاوسکی، کنستانتین. (۱۳۵۵) *زنگی من در هنر*، ترجمه‌ی علی کشتگر، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- اسلان، انت. (۱۳۹۵) *بازیگر قرن بیستم*، ترجمه‌ی سیما رجبی، سمنان، انتشارات کتاب‌سمنگان.
- باربا، یوجنیو، ساوارزه، نیکولا. (۱۳۹۹) *هنر رازآلود بازیگر فرهنگ واژگان انسان‌شناسی تئاتر*، ترجمه‌ی علی شمس، هدا عربشاهی، تهران، نشر تیماز.
- تمدنی‌نژاد، محسن. (۱۳۹۳) *یوجنیو باربا و تئاتر اودین*، تهران، انتشارات نمایش.
- حسینی‌مهر، ناصر. (۱۳۸۷) *تئاتر جزیره کوچک آزادی*، تهران، انتشارات نگاه.
- زارلی، فیلیپ بی، مک‌کوناچی، بروس، ویلیامز، گری جی، سورگنفرای، کارول فیشر. (۱۳۹۴) *تاریخ‌های تئاتر*، ترجمه‌ی مهدی نصراله‌زاده، تهران، نشر بیدگل.
- Barba, Eugenio. (2010) *On Directing and Dramaturgy (Burning the house)*, Translated by Judy Barba, London and New York, Routledge.
- Merlin, Bella. (2003) *Konstantin Stanislavsky*, London and New York, Routledge.
- Pavis, Patric. (2008) *l'analisi Degli Spettacoli, trad, Dario Buz-*
- zolan e Roberto Cortese, Torino, Lindau.
- Tating Nascimento, Claudia. (2009) *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*, London and New York, Routledge.
- Turner, Jane. (2004) *Eugenio Barba*, London and New York, Routledge.