

## مقدمه

آلیسون هاج  
ترجمه منصور براهیمی

کتاب آموزش و پرورش بازیگر در قرن بیستم مجموعه‌ای است از مقاله‌های مقدماتی در باب آنچه به احتمال قوی مهم‌ترین دستاورد در ساخت تئاتر مدرن غرب محسوب می‌شود. آموزش و پرورش بازیگر در اروپا و امریکای شمالی پدیده‌ای است قرن بیستمی، و به آنجا انجامیده است که هم به مفهوم نقش بازیگر و هم به بنای آن، و در نتیجه به کل فرایند نمایشی، شکل داده است. گواه اهمیت محوری پرورش بازیگر این واقعیت است که بسیاری از نوآوران این حوزه هم بانی فنون آموزشی و پرورشی یگانه بوده‌اند و هم بانی اجراهای تئاتری دوران ساز قرن بیستم. این کتاب به مطالعه برخی از این فعالان اصلی و کلیدی، اما بدون شک نه همه آنها، می‌پردازد.

در شکوفایی شیوه‌های آموزش غربی، نخستین اقدامات پیشگام با طرز کار چهار نفر اروپایی مشخص می‌شود: کنستانتین استانیسلاوسکی، فسولت مایر هولت، میخائیل چخوف، و ژاک کوپو. از نیمه قرن بیستم به این سو، بازیگری اپیک برتولت برشت و کار گروه محور (ensemble) جون لیتلوود (Joan Littlewood) همراه با نمایندگان اصلی امریکای شمالی در بازیگری متد-لی استراسبرگ، استلا آدلر و سانفورد مایسنر-در کانون توجه قرار داشته‌اند. سرانجام، در نیمه دوم قرن بیستم جستجو و تحقیق برای دستیابی به رویه‌های نوآور را کارگردانانی در هر دو سوی اقیانوس اطلس پی گرفتند: جوزف چایکین، یرژی گروتوفسکی، پیتروک، یوجینیو باربا، ولوجیم پش استانیه‌وسکی.

با اینکه در مورد تک‌تک این چهره‌ها کتابهای بسیاری نوشته شده، اما کتاب

حاضر به بررسی گستره و تبارنامهٔ رشد و شکوفایی آموزشی و پرورش بازیگر از زمان نخستین کاوشهای استانیسلاوسکی تا زمان ما می‌پردازد. به علاوه، عناصر اصلی در کار هر یک از فعالان این عرصه تلخیص شده است: از اصول اصلی اجرا گرفته تا مطالعه و انکشاف آنها از طریق تمرینهای خاص، و سرانجام تجلی آنها در اجرای تئاتری.

### خاستگاهها

فرهنگ غربی از تاریخ طولانی کارآموزی بازیگر برخوردار بوده است، اما نه از سنتهای نظام‌یافته آموزش بازیگر که جزء لازم فرهنگهای اجرایی مشرق‌زمین شمرده می‌شود؛ سنتهایی چون تئاتر نوه (Noh) - که تاریخ آن به ژاپن قرن پانزدهم می‌رسد - یا «کاتاکالی»، فرم باستانی تئاتر رقصان هند جنوبی. تا شروع قرن بیستم که افزایش ناگهانی علاقه به قدرت و امکانات بالقوهٔ پرورش بازیگر در غرب مسلط شد، وضع به همین منوال بود. این افزایش تا حدی نتیجهٔ رشد آگاهی از آموزش و پرورش بسیار دقیق و جدی در سنتهای شرقی بود، در عین حال از نفوذ رو به گسترش پژوهش علمی و عینی‌نگر در آستانهٔ تغییر قرن نوزدهم به بیستم نیز ناشی می‌شد. فعالان غربی اروپایی به کندوکاو در زبانهای ناب و عینی بازیگری پرداختند که می‌توانست برای کمک به پیشرفت این حرفه سرمشقها، نظامها، و فن‌شناسیهای آزموده‌شده‌ای پیشنهاد دهد. در این زمینه، استانیسلاوسکی نخستین بازیگر/کارگردانی بود که به تحقیق کاملی در فرایند بازیگری دست یازید و یافته‌های خود را به چاپ رساند. متنهای دوران‌ساز او (*آماده‌سازی بازیگر* [An Actor Prepares]، *ساخت و پرداخت شخصیت* [Building a Character] و *آفرینش نقش* [Creating a Role]) برای بسیاری از بازیگران اروپایی و امریکای شمالی به برنامهٔ ضروری مطالعه و خواندن بدل شده است.

همین که تلاش برای خردپذیر کردن فرایند بازیگری آغاز شد، اهداف آموزشی - پرورشی فزایندهٔ آن به گشایش تعدادی کارگاه هنری (استودیو)، مدرسه، هنرکده (آکادمی)، آزمایشگاه، و تماشاخانهٔ جدید در سرتاسر اروپا و ایالات متحد

منجر شد. این مراکز قصد داشتند نه تنها به تحقیق در ماهیت بازیگری بپردازند، بلکه یافته‌های پژوهشی خود را نیز اشاعه دهند و سرانجام بازیگر را برای کار آماده کنند. هر نظام یا هر رویکردی به آموزش بازیگر پیش‌فرضها و ایده‌های کاملاً متفاوتی درباره ماهیت و غایت تئاتر داشت، و نیز نسبت به آنچه مسئولیت‌پذیری بازیگر در درون فرایند ساخت و آفرینش آن نوع تئاتر قلمداد می‌شد.

### کارگردان و بازیگر

قسمت اعظم این «نظام»‌های جدید را نژاد تقریباً جدیدی در تئاتر، که همانا کارگردانان باشند، به راه انداختند. ظهور کارگردان در تئاتر مدرن باعث تغییری زلزله‌وار در ساختارهای تئاتری شد؛ در همان حال که فرایند ساخت و اجرای تئاتری هر چه بیشتر بهبود می‌یافت، کارکرد دوگانه بازیگر/مدیر (actor/manager) در قرن نوزدهم نیز راه را برای جایگاه تخصصی‌تر کارگردان مدرن باز می‌نمود. این سیمای جدید با همه وجوه تولید تئاتری درگیر شد. دیگر کارگردان نه لزوماً یک اجراکننده، بلکه باید سیمای محوری ساخت و اجرای تئاتری در قرن بیستم به شمار می‌آمد. بی‌شک ظهور کارگردان فرصتی برای آزمون عینی‌تر ماهیت کار بازیگر پدید آورد. اما به‌رغم نویدبخش بودن رشد و شکوفایی آموزش بازیگر، افزایش منزلت کارگردان باعث ایجاد رقابت با نقش قدرتمندی شد که بازیگر اصلی (leading actor) به‌طور سنتی بر عهده داشت. حال چه این مؤلف (auteur) جدید، و بالقوه خودکامه، کار بازیگر را آسان کرده باشد و چه او را از قدرت انداخته باشد، مسئله‌ای که ایجاد کرده مسئله‌ای است بغرنج. اما جالب آنکه همه فعالانی که در اینجا از آنها بحث کرده‌ایم آشکارا ماهیت مشارکتی و همکارانه (collaborative) پویای کارگردان-بازیگر را ارزشمند دانسته‌اند.

کارگردانان قرن بیستم به‌گونه‌ای فزاینده در پی آن بوده‌اند که بازیگر را به عنوان سازنده تئاتر در نقشی جدید یا احیاشده جای دهند. برخی اجراکنندگان، که درگیر روابطی همکارانه و کاملاً عمیق با کارگردان بوده‌اند، به محور اصلی برای تحقق نوعی زیبایی‌شناسی جدید بدل شده‌اند. برای مثال، می‌توان از ریشارد

چیشلاک (Ryszard Cieslak) در «تئاتر بی چیز» گروتوفسکی یاد کرد. گروتوفسکی تصدیق می‌کند که در طول کار صمیمانه و تدارکاتی‌اش با چیشلاک در خلال رشد و بالندگی نقش او در اجرای همیشه شاهزاده (*The Constant Prince*)، «چیشلاک ماهها و ماهها به تنهایی با من کار کرد» (ریچاردز، ۱۹۹۲: ۱۲۲). سهم چشمگیر بازیگر در کار ابداعی، کاری که در آن متن اجرا از دستمایه شخصی بازیگر حاصل می‌آید، به ویژه مشهود و ملموس است. «تئاتر آزاد» (Open Theatre) جوزف چایکین نمونه اعلا (پارادایم)ی این فرایند همکارانه و در عین حال شخصی است: «گاهی این امکان پدید می‌آید که به تلاش مشترک دیگران پیوندم، تلاشی چنان عمیق که در پایان برنامه نمی‌توانستم بگویم کدام قسمت کار من بوده است و کدام یک به دیگری تعلق داشته است» (چایکین، ۱۹۷۲: یازده).

در آموزش و پرورش، تأکید بر خلاقیت بازیگر خارج از حوزه تفسیر متن، غالباً از طریق فرایندهایی به دست آمد که باعث تحقق مهارتهای جدید و نیز تحقق مهارتهایی قدیمی شد که دوباره زمینه‌مند (re-contextualized) شده بودند. مثلاً کندوکاو در مهارت بداهه‌پردازانه بازیگر در نحوه کار کوپو، هم به فنون سنتی کمدی دلارته ارجاع می‌کند و هم به کار تربیتی در زمینه خلاقیت کودکان و اجرای بازیهای رقابتی توسط آنان که سوزان بینگ (Suzanne Bing) در «مدرسه کودکان» در نیویورک، از ۱۹۱۷ تا ۱۹۱۹، با آن مواجه بود.

### نوسازی و اصلاح

در حالی که عوامل اصلی در ایجاد علاقه به پرورش بازیگر در اوایل قرن بیستم تا حدی شناخت سنتهای شرقی، تا حدی نفوذ پژوهشهای علمی عینی‌نگر، و تا حدی هم ظهور کارگردان در تئاتر است، نیروی فزاینده بعدی از میل متداولی ناشی شد که به رشد و شکوفایی فرمهای جدید تئاتری نظر داشت.<sup>(۱)</sup>

به راستی، به رغم برهه‌های ظاهراً تندرو در تاریخ تئاتر، که بسیاری از فعالانی که این کتاب به آنها می‌پردازد نماد و مظهر آنها محسوب می‌شوند، ماهیت این مقاطع نوآور، تئاتر را بیشتر به اصلاح (reform) رهنمون کرد تا انقلاب. جان رادلین

شرح می‌دهد که چگونه ژاک کوپو در آغاز قرن بیستم «نوسازی نمایشی» را جستجو می‌کرد، و در اندیشه آن بود که تئاتر باید «موجودیتی باشد قابل تجدید و نو شدن». نیروویچ دانچنکو، شریک استانیسلاوسکی در بنیان‌گذاری «تئاتر هنر مسکو»، اعلام می‌کند که میل اصلی‌اش «بازسازی زندگی کامل [تئاتر] است... و ایجاد تغییری ریشه‌ای در نظم کامل تمرینها و تدارک اجرای نمایشنامه» (نیروویچ دانچنکو، ۱۹۳۷: ۶۸)، در حالی که گروتوفسکی کار خود را با این پرسش آغاز می‌کند که در تئاتر چه چیز ضروری و اجتناب‌ناپذیر است، نه آنکه پرسد آیا ما اصلاً به تئاتر نیاز داریم یا نه. حتی شکوفایی تئاتری کارا و مفید به دست برشت، به قصد ایجاد تغییری انقلابی در تئاتر نبود، بلکه می‌خواست با فرم اپیک خود، تغییری انقلابی در تماشاگرانش ایجاد کند. این فعالان بیشتر تمایل دارند در میدان خود تئاتر فعالیت کنند تا آنکه دست به طرد یا ترک قیدوبندهای نظری آن بزنند، یعنی راهبردی اختیار نمی‌کنند که به احتمال قوی برنامه فرمهای دورگه یا در هم آمیخته‌تر اجرا (پرفورمنس) است.

#### تأثیرات نظری اولیه

ریشه‌های نظری آموزش در اوایل قرن بیستم را می‌توان تا حدی در فرانسه قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم دنبال کرد. کتاب دنیس دیدرو موسوم به *Le Paradoxe sur le comédien* که نخستین بار به سال ۱۸۳۰ (و ترجمه انگلیسی آن به نام *The Paradox of Acting*] به سال ۱۸۸۳) به چاپ رسید، در اروپای غربی مجادله بی‌وقفه‌ای را بر سر ماهیت فرایند کار بازیگر به راه انداخت. تحلیل ماده‌باورانه (materialist) دیدرو از بازیگری زمان خودش این بود که بازیگری نوعی تناقض ذاتی را آشکار می‌کند: که، اگرچه به نظر می‌رسد بازیگر در حال تجربه کردن احساسات «واقعی» است، اما به احتمال زیاد عکس آن درست‌تر است. از نظر دیدرو، بازیگر خوب می‌تواند این عواطف را در اجرا به گونه‌ای مکانیکی بازسازی کند. دیدرو سرمشقی دوگانه‌انگار برای بازیگر پیشنهاد می‌کرد،

که در آن ضمیر باطن بر بیانگری بیرونی احساسات نظارت می‌کند، و بدین وسیله به «نیرویی رخنه‌گر و نه به حساسیت» (کول و چینوی، ۱۹۷۰: ۱۶۲) دست می‌یابد.

اما، چنان که جوزف روچ (Joseph Roach) در کتاب *شور و حال هنرپیشه* (*The Player's Passion*) نشان می‌دهد، نتایج عمیق‌تر کتاب *تناقض بازیگری* را فقط زمانی می‌توان به طور کامل فهم کرد که آن را در پرتو مجموعه وسیع‌تر نوشته‌های دیدرو تفسیر کنیم.<sup>(۲)</sup> روچ اثبات می‌کند که دیدرو نه فقط سرمشقی دوگانه‌انگار برای بازیگر پیشنهاد کرد بلکه، به کمک تحقیقات بعدی‌اش در جنبه‌های روانی-جسمانی (psychophysical) بدن انسان، «حافظه احساسی» (emotion memory)، تخیل، ناخودآگاهی خلاق، حس تنهایی در درون جمع (public solitude)، بدن شخصیت (character body)، پارتیتور نقش (score of role) و خودانگیختگی را حدس زد» (روچ، ۱۹۸۵: ۱۱۷). اینها ایده‌هایی بود که استانیسلاوسکی نیز در آغاز قرن بیستم ضمن تجربه‌ورزی در بازیگری و پرورش بازیگر به کار گرفته بود.

استانیسلاوسکی، که در ۱۸۶۳ به دنیا آمد، فهمی عملی از بازیگری داشت که تحقیق و تفحص نظری خود او بدان شکل داده بود - و این تفحص احتمالاً شامل نوشته‌های دیدرو نیز می‌شد، که آن زمان در روسیه در دسترس بود. اعتقاد علمی فزاینده به تفکیک‌ناپذیری ذهن و بدن علاقه استانیسلاوسکی را به شدت جلب کرد، و چنین بود طرح پیشنهادی روان‌شناس فرانسوی به نام تئودول ریبو (Théodule Ribot) که ادعا می‌کرد عواطف بدون پیامد جسمانی نمی‌توانند وجود داشته باشند. چنان که خانم کارنیک در فصل مربوط به خود خاطر نشان می‌کند، استانیسلاوسکی با تأکید خاص خود اعتقاد ریبو را منعکس می‌کند: «در هر عمل جسمانی چیزی روان‌شناسانه وجود دارد، و در حالت روان‌شناسانه چیزی جسمانی» (استانیسلاوسکی، ۱۹۸۹: ۲۵۸).

به اعتقاد همه فعالانی که این کتاب به آنها می‌پردازد، تأکید بر این دو وجه [جسمانی و روانی] مهم است، زیرا نظریه‌ها مایل‌اند پویایی ذهن و / یا بدن همواره در حوزه آموزش و پرورش بازیگر منبع مستمری برای تحقیق و تفسیر باقی بماند.

دیگران نتایجی را که از کاوشهای عملی این فعالان به دست می‌آمد به قصد ایجاد پیشرفتی در کار آنان دوباره تعریف کردند و این امر به سوء تعبیرهایی از یافته‌های آنان میدان داد. آثار استانیسلاوسکی یکی از این موارد است، چنان‌که تاریخ پرفراز و نشیب چاپ و ترجمه کتابهایش به عرضه‌داشتی ناقص و آشفته از سیستم او بدل شد. مثلاً، در امریکا، کاوش استانیسلاوسکی در فرایندهای روان‌شناختی بازیگر، در آغاز آشناتر از آثار متأخرش در باب «روش عمل جسمانی» (Method of Physical Action) بود، یعنی روشی که ساخت بیرونی و جسمانی شده شخصیت را بررسی می‌کرد. این خود به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر به تفاسیر چندگانه از آثار او میدان داده است، و اعتقاد او را به همزیستی (symbiosis) ذهن و بدن به ابهام آلوده است.

این آخرین مرحله در سیر آثار استانیسلاوسکی، به‌ویژه اعتقادش در آغاز به سازبندی (scoring) کنشهای جسمانی، سخت مورد علاقه‌ی رژی گروتوفسکی بود که در گسترش فنون روانی-جسمانی خود، به تحقق آزادی بیانی و تخیلی بازیگر از طریق تأدیب (discipline) ساختار بدن علاقه‌مند بود. از نظر گروتوفسکی این امر ضرورت داشت که بازیگر، به کمک ابزارهای واقعی یا تخیلی، برای هر امر جزئی خاص در پرورش شخصی خود دلیل موجهی داشته باشد. لیزا ولفورد این پیوند میان استانیسلاوسکی و گروتوفسکی را در نظر می‌گیرد، و تصدیق می‌کند که این هر دو کارگردان در پی آن بودند که بازیگر را در آفرینش «زندگی حقیقی بر صحنه» یاری دهند، هر چند این «حقیقت» در چهارچوبهای زیبایی‌شناختی متفاوتی تبیین می‌شد. خانم ولفورد روشهای رده‌بندی شده (codified) پرورش جسمانی در نزد مایر هولت (Meyerhold) را نیز به عنوان عامل مؤثر در آثار گروتوفسکی به حساب می‌آورد. ایده‌های مایر هولت، به نوبه خود، در آثار یوجینیو باربا نیز بازتاب داشته‌اند، زیرا او در جلسات آموزشی اولیه‌اش فرم خاص خود را از علم بیومکانیک (biomechanics، حرکت‌شناسی موجود زنده) با جدیت جستجو می‌کرد: «ما علم بیومکانیک را به عنوان صرف واکنش پویا در قبال محرک بیرونی دوباره تعریف کردیم... تلاش کردیم آن را دوباره ابداع کنیم، آن را بر طبق توجهات خاص خودمان در بدنمان دوباره کشف کنیم» (باربا، ۱۹۷۹: ۷۴).

### باروری از یکدیگر

ماهیت باروری از یکدیگر (cross fertilisation) در میان فعالان قرن بیستمی امری پیچیده است. این کتاب نمی‌کوشد مستقیماً با این مسائل سروکار داشته باشد، اما چنان که هر فصل با نوعی گاهشماری شروع می‌شود، ممکن است که به بازشناسیِ علائق مشابه و طرد صریح ایده‌های قبلی که کمک می‌کند خط سیرهای جدید را روشن کنیم پردازیم. در پاره‌ای موارد، فعالانی در نظامهای یکدیگر پرورش یافته و سپس از آنها جدا شده‌اند. مایرهولت و میخائیل چخوف هر دو از بازیگران پیشین استانیسلاوسکی در «تئاتر هنر مسکو» بودند. هر دو نیز راه خود را ادامه دادند تا شیوه‌های کار عملی، متمایز و خاص خود را شکوفا کنند. رابرت لیچ خاطر نشان می‌کند که مایرهولت زمانی که در جستجوی نظامی بود که بتواند به فراسوی تقلید (imitation) گام نهد، ناتورالیسم «تئاتر هنر مسکو» را به عنوان «چیزی بی‌ربط» رد کرد. با اینکه او این نظام را از طریق پرورش گسترده بدن جستجو می‌کرد، اما همچنان دو ایده اصلی استانیسلاوسکی را حفظ کرد: کنشهای توجیه شده و اهداف روشن برای شخصیت. میخائیل چخوف قسمت اعظم ایده‌های کارگردان پیشین خود [استانیسلاوسکی] را حفظ کرد، هر چند بسیاری از آنها را در پرتو اشتیاقش به بارورسازی خلاقیت شخصی بازیگر دوباره تفسیر کرد، یا آنها را دگرگون کرد. کوپو مدرسه خود را به عنوان تنها بدیل یگانه در برابر سلطه کمدی فرانسز که در فرانسه اوایل قرن بیستم امکان آموزشی دسترس‌پذیری بود به تدریج شکل داد. جان رادلین میراث عظیم او را از طریق کسانی ترسیم می‌کند که در مکتب او پرورش یافته‌اند، از میشل سن‌دنی گرفته تا اتیئن دکرو و نیز کسانی که تحت نفوذ او بودند، از قبیل ژاک لوکوک.

البته پاره‌ای از فعالان عناصر رویکردهای پیشین را دوباره تفسیر کرده‌اند. شاید آشکارترین نمونه از این دست آموزش معروف به «متد» باشد، هم برحسب پیوندهایش با سیستم استانیسلاوسکی و هم از طریق تفسیر دوباره و پالایشش به دست سه تن از برجسته‌ترین شارحانش. جون لیتلوود (Joan Littlewood) نیز از



رویکردهای استانیسلاوسکی وار کمک گرفت، اما آنها را با آموزش حرکت در شیوه رودلف لابان (Rudolf Laban) به هم آمیخت. به این ترتیب، او علاوه بر تفسیر دوباره استانیسلاوسکی، فصل مشترکی نیز با نظامی کاملاً متفاوت در خصوص آموزش حرکت پیدا کرد. دیگر متخصصان روشی را که در آن آموزش دیده بودند رد کردند: چایکین پیش از آنکه با تمام وجود اصول بازیگری متد را که به او شکل داده بود رها کند - تا حدی بر اثر عصبانیت از آنچه او پیش فرضهای جزمی آن می دانست - به عنوان بازیگر متد کار می کرد.

سرانجام، و با توجه به این بی ثباتی غیر عادی تأثیر و تأثرها باید گفت عجیب نیست که مشارکت و همکاری (collaboration) شاخص ترین ویژگی متداول در میان فعالان بعدی است. مثلاً بروک، باربا، استانیسلاوسکی، و چایکین همه در زمینه های گوناگون با گروتوفسکی کار کرده اند. باربا و استانیسلاوسکی هر دو به طور فعال در «تئاتر آزمایشگاهی گروتوفسکی» مشارکت داشته اند. چایکین و بروک از گروتوفسکی دعوت کردند که بازیگران آنها را با فنون آموزشی خود آشنا سازد اما، چنان که چایکین خاطرنشان می کند، گو اینکه «فکر بدیع و صداقت اجتناب ناپذیر او بر من و بسیاری دیگر مؤثر واقع شده است ... با این همه، راه ما راهی است متفاوت» (چایکین، ۱۹۷۲: یازده).

### آنتونن آرتو

در نیمه دوم قرن بیستم نوشته های بازیگر، کارگردان و شاعر فرانسوی، آنتونن آرتو (۱۸۹۶-۱۹۴۸) منبع ارجاعی مهمی برای بسیاری تدارک دید. مجموعه مقالات دوران ساز او به نام *تئاتر و همزادش* (۱۹۷۰) نخستین بار در ۱۹۵۸ به زبان انگلیسی چاپ شد. ایده های آرتو راه و روش مقبول ادراک را به چالش می طلبد، و آنچه را گرایشهای عقل مدار و فروکاهنده تئاتر غرب می دانست رد می کرد. آرتو طالب تئاتری بود که با گرمی داشت عناصر غیر کلامی آگاهی در نهایت بتواند عواطف شفاف بخش را در درون تماشاگرانش برانگیزد. این اعتقاد پرشور آرتو بود که «تئاتر

هرگز قدرت عمل خاص خود را باز نخواهد یافت مگر آنکه زبان خاص خویش را نیز بازیافت کند» (آرتو، ۱۹۷۰: ۶۸). در نتیجه، آرتو این ضرورت را احساس کرد که «به منظور نجات تئاتر از درماندگی انسانی و روان‌شناختی‌اش، باید متافیزیک واژه، اطوار، و بیانگری را آفرید» (آرتو، ۱۹۷۰: ۶۹). همان‌طور که گروتوفسکی خاطر نشان می‌کند: «آرتو هیچ فن‌شناسی ملموسی در پشت سر خود به جا نگذاشت، و هیچ شیوه‌ای را تبیین نکرد. او مجموعه‌ای از بینشها و استعاره‌ها را به جا گذاشت» (گروتوفسکی، ۱۹۶۹: ۸۶). با این همه، این بینشها و استعاره‌ها برای بسیاری منبع الهام بوده است، به ویژه برای پیترو بروک و بازیگران «کمپانی رویال شکسپیر» در فصل «تئاتر قساوت» (Theatre of Cruelty season) به سال ۱۹۶۴.

#### گرایش به روابط میان‌فرهنگی (Interculturalism)

مواجهه آرتو با «تئاتر بالی» (Balinese theatre) در «نمایشگاه کلونیال (مستعمره‌نشینان)» (Colonial Exposition) در ۱۹۳۱ عمیقاً بر ایده‌هایش مؤثر واقع شد و او را به دنبال یافتن بازیگری که حسانی‌تر و جسمانی‌تر باشد سوق داد. آرتو ورزشکاری را تجسم می‌کرد که «پهلوان امور قلبی» است و ناچار است از عواطفش «همچون مشت‌زنی که از عضلاتش» استفاده می‌کند بهره برد (آرتو، ۱۹۷۰: ۸۹). در سرتاسر قرن بیستم، آگاهی عمق‌یابنده تئاتر «غربی» (Occidental) از سنتهای «شرقی» (Oriental) نقش گسترده‌ای هم در شکوفایی آموزش بازیگر و هم در زیبایی‌شناسی اجرا داشته است. پاره‌ای فعالان - مثلاً استانیسلاوسکی، چاپکین، گروتوفسکی و باربا - از فنون رزمی (martial arts) و/یا کارورزیهای کل‌نگرانه (holistic practices) همچون یوگا برای آماده‌سازی «بدن/ذهن»<sup>(۳)</sup> بازیگر کمک گرفته‌اند. پیترو بروک و یوجینیو باربا سفرهای فراوان به سرزمینهای شرقی کرده‌اند تا غنای سنتها را به گونه‌ای دست اول و در حالی فهم و دریافت کنند که در بستر فرهنگی مناسبشان به اجرا در می‌آیند، و در همان حال مایر هولت، برشت و لیتلوود در تئاتر توهم‌ستیز (anti-illusionist) خود سراسر تحت تأثیر فن‌شناسیهای تئاتر آسیا بوده‌اند.

این مسیر مشخص تئاتر «غرب» را به سمت وسویی هدایت کرده است که باید بار دیگر در مجادله‌ای سیاسی و اجتماعی وارد شود. مسائل میان‌فرهنگی که از تفحص، و در مواردی تصرف، در رسم و روال تئاتر «شرقی» ناشی می‌شوند در بیست سال اخیر موضوع بحثهایی بسیار پرشور بوده است، و برخی از این فعالان (به‌ویژه بروک و باربا) محور اصلی این گفتمان بوده‌اند.

### حضور بازیگر

یان واتسون تلاش باربا را برای شکوفایی نوعی مردم‌شناسی تئاتر (theatre anthropology) که «مطالعه‌ای نظام‌یافته در تئاتر شرقی» باشد به این قصد می‌داند که بتوان سرچشمه «حضور» (presence) بازیگر را فهم کرد. باربا نتیجه گرفت که نظارت بر «حضور» بازیگر یک اصل اجرایی عمومی در بسیاری از سنتهای «شرقی» است؛ دو عنصر بنیادین در این پدیده سهم می‌شوند: «کاربرد فنون بدنی آموخته‌ای که برای درهم شکستن واکنشهای روزمره خودکار اجراکننده طرح‌ریزی می‌شوند و رمزگذاری (codification) اصولی که کاربرد انرژی را در طول اجرا تجویز می‌کنند». این عناصر را باربا همچون مؤلفه‌های اساسی در زرادخانه فنون «فوق روزمره» (extra daily) بازیگر توصیف می‌کند.

«حضور» اصطلاحی است نسبتاً تجربیدی که کتاب حاضر در زمینه‌های متفاوت آموزش بازیگری بدان اشاره و ارجاع می‌کند. شناخت این امر مهم است که در حوزه آموزش و پرورش، فهم و تفسیر ما از حضور بازیگر دامنه معنایی وسیعی یافته است؛ تحلیل باربا مبتنی است بر زیست کامل بازیگر در لحظه آنی و بی‌واسطه‌ای که چیزی از آن مدیون تمرکز و مهار انرژی بازیگر است. استدلال من این است که در اجراهای گاردژینیتسه (Gardzienice) بازیگران در فراسوی سرمشق (پارادایم) اجرایی دوگانه‌انگاری که دیدرو باز می‌شناسد عمل می‌کنند، و به مرتبه‌ای فراتر از حضور دست می‌یابند که بازیگر را قادر می‌سازد هم‌زمان در سطوح متعدد آگاهی عمل کند.

تعریف دوریندا هالتون (Dorinda Hulton) از حضور، با تمرینهای چایکین در

حوزه صدا و حرکت ارتباط می‌یابد. در این زمینه است که او می‌گوید بازیگر انحصاراً دل مشغول حضور «خود» (self) نیست بلکه بیشتر دل مشغول «کار با تصویرپردازی» (imagery) است. توجه بازیگر کاملاً جذب این وظیفه تعاملی می‌شود. درگیری کامل بازیگر با فرایند آنی و بی‌واسطه، یعنی موقعیتی که بازیگر با گوش سپردن به فرم یا تصویر در حال شکل‌گیری، و گشاده بودن نسبت به آن، اجازه می‌دهد که نوعی تعادل پویا (shifting balance) یا گفت‌وگو میان ذهن و بدن برقرار شود، و قادر است پیوند لحظه‌لحظه خود را با آن [فرم یا تصویر] حفظ کند... [پس] نوعی کیفیت «حضور» آشکار به چشم می‌خورد. (ص ۲۶۶)

#### نظامها یا اصول

تفحص در روش‌شناسی آموزش و پرورش بازیگر غربی در قرن بیستم مجادلاتی را در مورد دو پرسش اصلی بر می‌انگیزد. نخست آنکه آیا نظامی واحد و جهانی قابل دستیابی است که حاوی شیوه‌های کامل آموزش و پرورش بازیگر باشد؟ برنامه اولیه استانیسلاوسکی همین بود اما، همان‌طور که کارنیک تأکید می‌کند، این نظام نظری سرانجام راه‌های گوناگونی پیش پای بازیگر گذاشت: «هر بازیگر، ضمن‌گزینش یک گذرگاه، سیستم را از نو ابداع می‌کند و به آن جنبه شخصی می‌دهد». امید استانیسلاوسکی دستیابی به «یک کتاب راهنما... یک کتاب مبانی بود، نه یک فلسفه» (ص ۷۳).

پرسش دوم این است که آیا فنون بنیادین یک نظام بازیگری برای آفرینش هر فرم تئاتری قابل اجراست؟ این نیز از جمله اعتقادات استانیسلاوسکی بود. اما برخی فعالان در نظام (سیستم) او محدودیتهایی یافته‌اند، به‌خصوص وقتی کوشیده‌اند از رئالیسم روان‌شناختی و تفسیر متنی [از پیش] موجود دور شوند. مایر هولت از نخستین کسانی است که نظام او را محدودکننده یافت. او علیه پیش‌فرضهای روان‌شناختی تئاتر ناتورالیستی واکنش نشان داد، و اصرار داشت که توانایی اجراکننده بسی بیش از تقلید صرف است. مایر هولت نیز از طریق آموزش بی‌وقفه و

متمرکز بدن در چهارچوب تمرینهای بیومکانیک خود در پی نوعی روش‌شناسی بود که از عهده همه سبکهای تئاتری برآید، آن هم از طریق تولید وسیع‌تر واژگان فیزیکی، فضایی و ریتمیک اجراکننده. فعالان بعدی با هر آنچه بخواهد در مقام نوعی شیوه کاربردی و جهان‌شمول، ویژگی مطلق یابد مخالفت کردند. مثلاً، چایکین معتقد بود که نظام (سیستم)ها

همچون نقشه کف [ساختمان] ترسیم می‌شوند، تبعیت از آنها چیزی بیش از تبعیت از قواعد عشق‌ورزی نیست. می‌توانیم از دیگران سرنخهایی بگیریم، اما فرهنگ و حساسیت و زیبایی‌شناسی خاصمان، ما را تمام و کمال به سوی نوعی بیان جدید سوق خواهند داد، مگر آنکه هم فرایند کار و هم یافته‌های دیگری را مستقیماً تقلید کنیم. این زیبایی‌شناسی نظام (سیستم) را بازسازی می‌کند.

(چایکین، ۱۹۷۲: ۲۱)

در نهایت، بسیاری از فعالان قرن بیستم از هر نوع عقیده به نظامی فراگیر به نفع چیستی‌شناسی اصول درجه اول درون زمینه‌ای که آموزش خاص آنها در آن به عمل درمی‌آید، پرهیز کردند. این اصول از طریق فنون مشخص آموزش و پرورش بازیگر آشکار می‌شوند و مواضع اخلاقی متمایزی را تقویت می‌کنند، اما به خودی خود به یک «نظام» (سیستم) شکل نمی‌دهند. کوپو از فهم «اصل نمایشی فی‌نفسه» در کاوش خود برای دستیابی به صداقت در روی صحنه سخن می‌گوید. بازیگر برشت نمی‌تواند فقط مشاهده کند بی‌آنکه در همان حال نیروهای اجتماعی در حال بازی را مورد پرسش قرار دهد. استراسبرگ بازیگر را فردی قلمداد می‌کند که می‌تواند «خودش را دستمایه آفرینش قرار دهد» اما برای دستیابی به این امر باید آماده باشد که به «ناخودآگاه و نیمه‌خودآگاه متوسل شود» (استراسبرگ، ۱۹۶۵: ۸۲).

با اینکه زمینه شکل‌گیری این اصول پرورشی خود همچون بخش ضروری چیستی‌شناسی آنها باقی می‌ماند، بسیاری از این اصول نیز دوام آورده و بر کار کسانی که از آن تبعیت کرده‌اند مؤثر واقع شده است. این نشان می‌دهد که پاره‌ای از این اصول شالوده‌ساز (fundamental)، می‌توانند از خاستگاههای خود درگذرند و

بنابراین به عنوان بخشی از زهدان زاینده مفاهیم کلیدی در آموزش و پرورش قرن بیستم بازشناسی شوند. در مجموع، مقاله‌های کتاب حاضر به انکشاف این ایده‌های کلیدی می‌پردازند.

هر زمینه اجتماعی، سیاسی یا زیبایی‌شناختی که هر یک از این فعالان عرصه تئاتر در آن به کار مشغول بوده‌اند، معرف تمرینهایی است که می‌توان آنها را مثل‌اعلای تمرین فراگیر قلمداد کرد. تمرینهایی که بر مدارک و اسنادی استوارند به قصد آنکه مناسب یک «کتاب مبانی» (hand book) باشند پیشنهاد نشده‌اند. آنها نمونه‌های ملموسی هستند از آن نوع قلمروی که هر یک از فعالان پوشش می‌دهد، و هدف نشان دادن تحقق فیزیکی هسته اصلی اصول است. و نکته آخر اینکه هر فصل کارورزیهای آموزشی - پرورشی را با پاره‌ای تولیدات چشمگیر که از آن کارورزیها منشأ گرفته‌اند پیوند می‌زند.

#### یادداشتها

۱. در آستانه قرن بیستم، آثار عمده آنتوان چخوف هنوز در حال نگارش بود. رئالیسم در تئاتر همچنان دوران طفولیت خود را طی می‌کرد و هنوز کندوکاو کاملی در آن صورت نگرفته بود. با این همه، به موازات دیگر هنرها، پاره‌ای از فعالان به رد خواستهای «زندگی‌وار» تئاتر پرداختند. سمبولیستهای اولیه دیدگاهی را تشویق کردند که تئاتر را مکانی می‌داند که در آن شعر، رقص، موسیقی و نقاشی امکان هم‌نشینی و درهم‌آمیزی دارند و می‌توانند ایده‌ها را از طریق زبان درون‌زاد (subjective) یکدیگر ترسیم کنند. این نوآوریهای اولیه نیز تئاتر را به جهت‌های کاملاً متفاوتی هدایت کرد.
۲. روچ خاطر نشان می‌کند که دیدرو کتاب *تناقض بازیگری* را پهلوی به پهلوی آثار دیگرش در آن دوره، یعنی عناصر (Eléments) و *رؤیای دالامبر* (Le reve de d'Alembert) تصور کرده است، و اینکه این سه اثر را، که هر یک بدن انسان را مضمون اصلی خود قرار می‌دهد «می‌توان به درستی همچون نوعی نقاشی سه‌لته (triptych) تفسیر کرد...» (روچ، ۱۹۸۵: ۱۲۹).
۳. من به این اصطلاح برحسب آنچه زاریلی در بحث خود از «مسئله ذهن/بدن در بازیگری» به میان می‌آورد رجوع می‌کنم (ر.ک.: فیلیپ زاریلی، *بازنگری به بازیگری، اصول نظری و عملی*، ص ۱۰-۱۶).

## کتاب‌شناسی

- Artaud, A. (1970) *The Theatre and its Double*, trans. V. Corti, London: Calder and Boyars.
- Barba, E. (1979) *The Floating Islands: Reflections with Odin Teatret*, trans. J. Barba, F. Perdheilhan, J. C. Rodesch, S. Shapiro, J. Varley, Denmark: Thomsens Boytrykheri.
- Chaikin, J. (1972) *The Presence of the Actor*, New York: Atheneum.
- Cole, T. and Chinoy, H. Krich (1970) *Actors on Acting, The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*, New York: Three Rivers Press.
- Diderot, D. (1883) *The Paradox of Acting*, trans. Walter Herries Pollock, London: Chatto Windus.
- Grotowski, J. (1969) *Towards a Poor Theatre*, trans. M. Buszewicz and J. Barba, ed. E. Barba, London: Methuen.
- Nemirovitch-Dantchenko [sic], V. (1937) *My Life in the Russian Theatre*, trans. John Cournos, London: Geoffrey Bles.
- Ribot, T. (1897) *The Psychology of Emotions*, London: Walter Scott Ltd.
- Richards, T. (1995) *At Work with Grotowski on Physical Acting*, London: Routledge.
- Roach, J. (1985) *The Player's Passion, Studies in the Science of Acting*, Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Presses.
- Stanislavski [sic], C. (1980) *An Actor Prepares*, trans. E. Hapgood, London: Methuen.
- (1983) *Building a Character*, trans. E. Hapgood, London: Methuen.
- (1983) *Creating a Role*, trans. E. Hapgood, London: Methuen.
- Stanislavskii, K. S. (1989) *Sobranie sochinenii*, vol. 2 [*An Actor's Work on Himself, Part 1*], Moscow: Iskusstvo.
- Strasberg, L. (1965) *Strasberg at the Actor's Studio: Tape-Recorded Sessions*, ed. R. Hethmon, New York: Theatre Communications Group.
- Zarrilli, P. (1995) *Acting (Re)Considered, Theories and Practices*, London and New York: Routledge.

