افکار جدید

سرشناسه: ملکی، حسن، ۱۳۳۳ -
عنوان و نام پدیدآور: بازی‌گر؛ حضور صحنه‌ای / ترجمه و تالیف حسن ملکی.
وضعیت ویراست: [ویراست۲].
مشخصات نشر: تهران: افکار جدید، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری: ۱۶۷ص.؛ ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س‌م.
فروست: مجموعه‌ی درباره‌ی تئاتر؛ ۲.
شابک: ۸-۸۲-۶۳۷۴-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
موضوع: بازیگری (نمایش)
موضوع: Acting
رده بندی کنگره: PN۲۰۶۱
رده بندی دیویی: ۷۹۲/۰۲۸
شماره کتابشناسی ملی: ۶۲۱۳۶۱۹

بازی‌گر، حضور صحنه‌ای

ترجمه و تألیف: **حسن ملکی**

افکار جدید

بازی‌گر، حضور صحنه‌ای
ترجمه و تألیف: حسن ملکی

مدیر تولید: احسان طالبی
صفحه‌آرایی: استودیو زاغ - یاسرعزآباد
چاپ و صحافی: پردیس دانش

تیراژ: ۳۰۰ نسخه
نوبت چاپ: اول ۱۴۰۲
شابک: ۹۷۸. ۶۲۲.۶۳۷۴.۸۲.۸

نشانی: خیابان نواب صفوی شمال، نبش آذربایجان، جنب ایستگاه متروی نواب، برج گردون، ورودی شمال، طبقهٔ ۹، واحد ۹۰۳
کدپستی ۱۳۱۹۶۵۳۸۸۶ ـ تلفن دفتر و دورنگار: ۶۶۳۸۳۳۱۸

کلیه حقوق این اثر برای ناشر محفوظ است.

NashreAfkar.com
NashreAfkar@gmail.com
@NashreAfkar
@NashreAfkar
Fidibo.com/NashreAfkar
Taaghche.ir/NashreAfkar

فهرست مطالب

پیش‌گفتار ۷
پیش‌پرده | این کتاب... ۸
۱. درباره‌ی جی‌ست؟ ۸
۲. اصل‌اش از کجاست؟ ۹
۳. به چه کار می‌آید؟ ۱۰
۴. ضرورت‌اش چی‌ست؟ ۱۰
۵. دیگر؟ ۱۳
پرده‌ی صفر | حضور صحنه‌ای ۱۵
پیش‌درآمد ۱۵
صحنه‌ی ۱ ۱۶
صحنه‌ی ۲ ۳۳
پرده‌ی یک | سکون صحنه‌ای ۳۶
پیش‌درآمد ۳۶
وجوه و تکنیک‌های سکون ۳۷
۱. موضع‌های بدن ۳۸
۲. سطح‌های بدن ۴۱
۳. وضعیت‌های بدن ۴۳
میان‌پرده‌ی یک | مقدمات حرکت ۴۹
پیش‌درآمد ۴۹
اصول حرکت ۵۰
پرده‌ی دو | حرکت مکانی ۵۳
پیش‌درآمد ۵۳
صحنه‌ی ۱ ۵۴
صحنه‌ی ۲ ۵۶
صحنه‌ی ۳ ۶۰
صحنه‌ی ۴ ۶۲
صحنه‌ی ۵ ۶۳
صحنه‌ی ۶ ۶۵
صحنه‌ی ۷ ۶۵

صحنه‌ی ۸ ۶۸
پرده‌ی سه | حرکت بیانی ۷۱
پیش‌درآمد ۷۱
صحنه‌ی ۱ ۷۲
صحنه‌ی ۲ ۷۴
صحنه‌ی ۳ ۷۵
پرده‌ی چهار | حرکت کاری ۸۰
پیش‌درآمد ۸۰
صحنه‌ی ۱ ۸۱
صحنه‌ی ۲ ۸۲
صحنه‌ی ۳ ۸۵
میان‌پرده‌ی دو | حرکتِ مخالف ۸۸
پرده‌ی پنج | شرایط سنی ۹۱
پیش‌درآمد ۹۱
صحنه‌ی ۱ ۹۲
صحنه‌ی ۲ ۹۴
صحنه‌ی ۳ ۹۶
صحنه‌ی ۴ ۹۸
صحنه‌ی ۵ ۱۰۱
صحنه‌ی ۶ ۱۰۴
پرده‌ی شش | ترکیب‌بندی بصری ۱۰۶
پیش‌درآمد ۱۰۶
انواع ترکیب‌بندی ۱۰۷
عناصر ترکیب‌بندی بصری ۱۰۸
اهداف عملی ترکیب‌بندی بصری ۱۲۴
تَه‌پرده | ویژه‌ها ۱۳۸
«گرفتن»، «دادن»، و «دزدیدن» صحنه ۱۳۸
«پوشش» ۱۳۹
«تعظیم پایانی» («رِورانس») ۱۳۹
منابع و مآخذ ۱۴۱
ضمیمه ۱۴۳
نام‌نامه / نمایه ۱۶۳

پیش‌گفتار

بازی‌گر: حضور صحنه‌ای کتابی است درباره‌ی حرکات و سکنات بازی‌گر بر صحنه. ساده است: بدن را از جهات صحنه‌ای تعریف می‌کند و اجزای ظاهری آن را توضیح می‌دهد؛ مکانیسم حرکات و سکنات بازی‌گر بر صحنه را تشریح می‌کند؛ و توصیه‌هائی گرچه گاه قدیمی اما بی‌گمان لازم در مورد انواع این حرکات و سکنات ارائه می‌دهد.

در این کتاب، شاید برای نخستین بار در ایران، نمونه‌هائی چند از انواع حرکات و سکنات اندام‌ها و اجزای مختلف بدن بازی‌گر، متناسب با سن و جنس نقش، به کمک تابلوها و تندیس‌هائی از نقاشان و پیکرتراشان جهان، عرضه شده است. مختصر اشاره‌ئی به لزوم آشنایی بازی‌گر با کالبدشناسی و علائم بیماری‌های احتمالی نقش دارد؛ هم‌چنین، بخش نسبتاً مفصلی به **ترکیب‌بندی بصری** صحنه می‌پردازد و در واقع نقبی به مبحث کارگردانی می‌زند.

حسن ملکی

* تمام آثار تجسمی استفاده شده در متن، در ضمیمه به صورت کامل با اطلاعات دقیق قرار گرفته است.

پیش‌پرده
این کتاب...

۱. درباره‌ی چی‌ست؟

بازی‌گری در تعریفِ عینی یعنی **حضور زنده‌ی بازی‌گر بر صحنه**. در این‌جا «حضور» یعنی اشغال بخشی از فضا توسط **بدن**؛ قید «زنده» یعنی آن حضور (**بدن**) با **اندیشه و احساس** توأم است؛ و «صحنه» در این تعریف یعنی هر نوع **فضای بازی**. پس بازی‌گر در هر مکتبی مشق کرده باشد، با هر شیوه‌ئی به نقش رسیده باشد، نمایش‌اش هر سبک زیبایی‌شناختی داشته باشد، کارش از این سه جنبه داوری می‌شود: ۱) جنبه‌ی **بدنی** (فیزیکی) یا **تکنیکی**؛ ۲) جنبه‌ی **ذهنی** یا **اندیشه‌ای**؛ ۳) جنبه‌ی **حسی** یا **روحی**.

جنبه‌ی بدنی یا **تکنیکی** در یک کلام یعنی چه‌گونگی **حضور بدنیِ** بازی‌گر بر صحنه. این حضور گاه **ساکن** است (بازی‌گر درجا و بی‌حرکت ایستاده، نشسته، خوابیده، یا...) گاه **متحرک**؛ **حرکتِ** آن گاه **درجا** است (بازی‌گر، درجا، سر و دست و تنه و اعضای صورت‌اش را حرکت می‌دهد و با لوازم بازی‌اش کار می‌کند و تغییر مکانی ندارد) گاه توأم با **جابه‌جایی** (بازی‌گر در صحنه جابه‌جا می‌شود و تغییر مکان دارد، یعنی پایین و بالا یا چپ و راست می‌رود)؛ در همه‌ی این احوال گاه با **بیان** هم‌راه است و گاه بی‌صدا یا بی‌کلام است؛ و سرانجام، گاه **فردی** ست، گاه **جمعی**. پس این جنبه مشتمل است بر همه‌ی آن‌چه **تماشاگر** از بازی‌گر **می‌بیند** و **می‌شنود**.

این دیده‌ها و شنیده‌ها زمانی بر تماشاگر تأثیر می‌گذارند که **باور** شوند. و نخستین شرط باورشدن‌شان این است که دست‌کم راحت و روان انجام شوند. بازی راحت و روان در صورتی

میسر است که بازی‌گر بر بدن و بیان خود شناخت و تسلط داشته باشد. بسیاری معتقدند که فقط این جنبه از کار بازی‌گری **آموختنی** است. **جنبه‌ی تکنیکی** یا **بدنی** کار بازی‌گر یعنی جنبه‌ی مربوط به شناخت و تسلط بازی‌گر بر **بدن** و **بیان** خود. شناخت و تسلط بر **بدن** و **بیان** در بازی‌گری هر یک بحث و فصلی مستقل، مهم، و مفصل است. این کتاب فقط به **بدن** می‌پردازد، آن هم به شناخت **اصول کلی و ابتدایی** بدن. پس می‌توان عنوان این کتاب را **الف‌بای** بدن نیز گذاشت.

در **جنبه‌ی ذهنی** یا **اندیشه‌ای** موضوع بررسی این است که بازی‌گر چه‌گونه شخصیتِ نقش خود را از زوایای مختلف تجزیه و تحلیل می‌کند. به افکار او، احساسات و عواطف او، اعمال او، رابطه‌ئی که با نمایش و دیگر نقش‌های آن دارد پی می‌برد. این جنبه از کار بازی‌گر، نمودِ بیرونیِ چندانی ندارد. حرکت و احساس،تجلیِ بیرونی دارند، اما اندیشه؟ تماشاگر معمولاً به نحوه‌ی مواجهه‌ی بازی‌گر با این دسته از مسائلِ نقش کاری ندارد و درواقع فقط **نتایج** این جنبه را می‌بیند. اما شکی نیست که بازی‌گر اگر از این نظر ضعفی داشته باشد، نمی‌تواند نقش را گویا، دقیق، و باورکردنی بنمایاند.

جنبه‌ی احساسی یا **روحی** را بسیاری عالی‌ترین جنبه‌ی کار بازی‌گر می‌دانند و بر این باورند که این جنبه چندان آموزش‌دادنی نیست.
بنا بر این باور، بیش‌تر بازی‌گران در جنبه‌های اول و دوم تبحر پیدا می‌کنند و از این مرحله فراتر نمی‌روند و در نهایت می‌شوند «بازی‌گر خوب» یا به تعبیری «تکنیکی»، که گاهی تا مرتبه‌ی «ستاره‌شدن» نیز پیش می‌روند، اما تا در جنبه‌ی **احساسی** یا **روحی** پرورده و استاد نشوند «بازی‌گر بزرگ» نمی‌شوند ــ بازیِ چنین بازی‌گرانی است که سال‌ها در خاطر می‌ماند.
این کتاب با دو جنبه‌ی آخر کاری ندارد و تنها به بحث **بدن** در جنبه‌ی نخست می‌پردازد.

۲. اصل‌اش از کجاست؟

نخست تصمیم بر آن بود که فقط بخش دومِ کتابی قدیمی به نام *Acting & Stage Movement* یعنی بخش Stage Movement را ترجمه کنم. کردم. برخی مباحث‌اش کامل نبودند. به منابعی

دیگر سر زدم ــ به جزیکی، همه انگلیسی. کار به درازا کشید. ترجمه کردم و افزودم، باز مباحث تازه‌ئی لازم آمد. گشتم. چیزهائی یافتم. ترجمه کردم و افزودم. بار زیاد شد. ساختارِ کتاب اصلی نمی‌کشید. ماندم. بارِ اول بود و تجربه و اعتمادبه‌نفس اندک. دستِ‌کم خودم باید راضی می‌شدم. ساختار کتاب را پاک به‌هم زدم. چیدم و واچیدم. استخوان‌بندی که به دل نشست، نظم و نسق مطالب ترجمه را نیز تغییر دادم و نثر به سیاق تألیف نزدیک شد. شروع و مقدمه و پایان هم کلی کار بُرد. ماند امضا. امضای کی؟ «مترجم»، «مؤلف»؟ «گردآورنده»؟

۳. به چه کار می‌آید؟

به کارِ شروع و شاید مرور. شروعِ بازی‌گر مبتدی. مرورِ پیش‌رفته‌ترها. به کار آشنایی با مکانیسم **حرکات و سکنات صحنه‌ای**. توجه به مبانی زیبایی‌شناسیِ **حرکت**. توجه به وجوه متفاوت **سکون** و **حرکت** بر صحنه با سکون و حرکت در زندگی. نشان دادنِ برخی از ویژگی‌های کلیِ نقش (مثلاً سن و سال) از طریق **بدن**.

امروزه نیازِ به بازی‌گر در هر نوع جامعه‌ئی بسیار بیش از آن است که با جَنَم و استعداد و ذاتِ هنری صِرف تأمین شود. صاحبان جَنَم **شاید** به آموزش و اصول و کلاس و خط و ربط نیاز نداشته باشند، اما بقیه‌ی علاقه‌مندان و داوطلبان بازی‌گری، که جامعه از این دسته بسیار می‌خواهد، **حتماً** نیاز دارند. گمان نمی‌کنم بزرگانِ بازی‌گر ما نیز چندان بی‌نیاز باشند.

۴. ضرورت‌اش چی‌ست؟

بازی‌گر آدم است. بیرون صحنه هم می‌نشیند. راه می‌رود. دست تکان می‌دهد. سخن می‌گوید. فکرش را، حس‌اش را، شخصیت‌اش را بروز می‌دهد. این‌ها را از کودکی می‌آموزد و در جریان بزرگ‌شدن مدام تکرار می‌کند و در آن‌ها تبحر می‌یابد. چرا باید برای صحنه دوباره تکرار کند؟ چه تفاوت است میان صحنه و زندگی؟

تئاتر **عینِ** زندگی است؟ تئاتر **تصویر** زندگی است؟ یا تئاتر **تئاتر** است و زندگی **زندگی**؟ ــ بحثی با چند سده پیشینه در قالب استعاره‌ی «تئاتر-جهان».

می‌گویند تقریباً از همان زمانی که تئاتر پدید آمد، جهان را به صحنه تشبیه کردند و ساکنانِ

جهان را به بازی‌گرانِ آن صحنه. از پیش از سقراط[1]، در نوشته‌های متفکرانی چون دموکریتوس[2]، هراکلیتوس[3]، و پوتاگوراس[4]. هم تاریخ‌نویس، هم درام‌نویس (گرچه نه در درام‌شان). در دیالوگ‌های افلاطون[5].

به یاد داشته باش که تو بازی‌گر یک نمایش‌ای، و آن‌سان که نمایش‌نامه‌نویس پسندیده، درآمده‌ای. اگر کوتاه پسندیده، کوتاه؛ اگر بلند، بلند. اگر پسندیده نقش فقیری، لَنگی، آدمی حکومتی، یا آدمی شخصی بازی کنی، هش‌دار که آن را طبیعی بازی کنی. چرا که کار تو این است، ایفای درستِ نقشی که برای تو رقم خورده است؛ انتخاب با دیگری است.

اپیکتتوس، مفاوضات، XVII

این همان استعاره‌ی «تئاتر-جهان» است در قالب آموزه‌ئی اخلاقی، به قلم فیلسوفی رواقی. این استعاره در قرن دوازده میلادی با مفاهیم مسیحی می‌آمیزد، بسط می‌یابد، و استعاره‌ی «تماشاگر-خدا» نیز بدان افزوده می‌شود. در سده‌های میانه نیز در آثار نویسندگان دیده می‌شود، (اما نه در درام این سده‌ها). تا این‌جا نظر غالب تقریباً این است که تئاتر ــ اگر نه همان زندگی ــ **تصویر** زندگی است.

رنسانس[6] می‌شود. در تئاترِ توهّم‌گرا توهّم دراماتیک سخت مورد توجه قرار می‌گیرد ــ همین استعاره‌ی «صحنه-جهان» و تمهیداتی از قبیل آواز، ماسک، و «نمایش در نمایش». البته تمهیدِ «نمایش در نمایش» در نمایش‌نامه‌های مذهبی سده‌ی پانزده نیز بوده، اما آمیختن این تمهید تئاتری با صنعت بدیعِ «صحنه-جهان» در نمایش‌نامه‌های توهّم‌گرائی به حد کمال خویش رسید که باور غیرمذهبی و سکولار داشتند. شکسپیر[7] نیز، هم از «صحنه-جهان» سود جست و هم از تمهیداتی چون «نمایش در نمایش».

---

1. Sokrates
2. Demokrit
3. Heraklit
4. Protagoras
5. Platon
6. Renaissance
7. Shakespeare

سده‌ها بعد. لودویگ تیک[1]، لوئیجی پیراندلو[2]، و میشل دو گِلدرود[3] هریک به‌نوعی قایل به نوعی مرز ظریف میان تئاتر و زندگی بودند؛ از نگاه این‌ها تئاتر زندگی را **تقلید** می‌کند، به آن تجاوز می‌کند، و با این تقلید و تعدی آن را **تسلیم** خویش می‌سازد.

برتولت برشت[4]، ماکس فریش[5]، و وایز خلاف این را می‌گویند. به‌وضوح تأکید می‌کنند که تئاتر **تئاتر** است. در آثار اینان، هرچه مأنوس و آشناست، ناآشنا و بی‌گانه می‌گردد تا دوباره آشنا و مألوف شود.

در امریکا، برخی تحت تأثیر تضاد و کش‌مکشِ موجود میانِ واقعیتِ نقشِ پیراندلویی و اصرارِ برشتی بر مناسبات نقش‌ها با واقعیت معاصر، از تمهید قدیمی «نمایش در نمایش» سود می‌جویند؛ برخی دیگر از تمرینات جدیدتر بازی‌گری بهره می‌گیرند تا تمدن امریکایی را ــ که واقعیت اجتماعی‌اش به نقش‌های کلیشه‌ای رسانه‌های جمعی می‌ماند ــ به مسخره و مضحکه بگیرند.

سمیوئل بکت[6] و ژان ژنه[7] نمی‌توانند میان واقعیت و نقش، یا حتی در تمیزِ نقش از نقش، و نقش از **آن** نقش، تفاوت‌های اجتماعی یا متافیزیکی قایل شوند. بازی‌گرانِ اینان، چه در زمینه‌ی تحلیلی و احساسی، و چه در زمینه‌ی کلامی و حرکتی، می‌دانند که دارند نقش بازی می‌کنند. ممکن است تنها چیزی که می‌دانند همین باشد، ولی همین چیز کمی نیست. بازی‌گر بکت یا ژنه می‌تواند، مانند آموزه‌ی اخلاقی اپیکتتوس رواقی، به خود بگوید «به یاد داشته باش که تو بازی‌گر یک نمایش هستی.»

برخی دیگر، مثلاً آرابال[8]، گویی علامت سؤالی جلوی کلمه‌ی «نمایش» می‌گذارند. بازی‌گرانِ این‌ها نمی‌توانند بخش پایانیِ آموزه‌ی اپیکتتوس را به زبان آورند ـ «... کار تو این است، ایفای درستِ نقشی که برای تو رقم خورده است.» شخصیت‌ها این روزها تن به «رقم‌خوردن» نمی‌دهند. بازی‌گریِ جدی دیگر کار یا شغلِ صرف نیست.

---

1. Ludwig Tieck
2. Luigi Pirandello
3. Michel de Ghelderode
4. Bertolt Brecht
5. Max Frisch
6. Samuel Beckett
7. Jean Genet
8. Fernando Arrabal

امروز برای یافتن نسبت‌های تئاتر و زندگی باید چراغی جهان‌فروز داشت و حوصله‌ئی دیرجوش.

* * *

این پرگوییِ پردست‌انداز برای چه بود؟ تلنگری برای چشم بازکردن. عمری است چشم‌بسته تعابیر و استعاراتی را درباره‌ی تئاتر سلسله‌بُرتکرار می‌کنیم. حال آن‌که معانی آن‌ها را، تاریخ مصرف‌شان را نمی‌دانیم. تعریف‌های تئاتری نیز، مانند چیزهای دیگر، تولد و جوانی و بلوغ و پیری و مرگ دارند. باور و نگاه‌مان را باید بنا بر روند زندگی‌شان اصلاح کنیم. چهل سال پیش، تئاتر با زندگی تعریف می‌شد، امروز چه‌گونه و با چه تعریف می‌شود؟

نمی‌دانم چرا احساس کردم **ضرورت** این کتاب بدون این سخنانِ پر از اسم و رسم توجیه نمی‌شود. جرأت نکردم یک‌باره بگویم که، دستِ‌کم در مبحث ما، حرکت‌های بازی‌گر بر صحنه با مشابه همان حرکت‌ها در زندگی تفاوت‌هائی دارد؛ مباحث این کتاب توضیح و تشریح اصول و مکانیسم ابتدایی همین تفاوت‌ها است.

۵. دیگر؟

یک: ازاین پس بارها تأکید می‌کنم که: اغلب تعریف‌ها، تقسیم‌بندی‌ها، و خط و مرزهائی که در این کتاب آمده قاطع و فراگیر و مطلق نیستند، برای ساده‌ترشدن بحث اند و فقط در موارد صرفاً نظری و آموزشی اعتبار دارند. در عمل، در بسیاری موارد، گاه هیچ حد و مرز قاطع و روشنی در کار نیست. **دو:** نخست می‌خواستم نمونه‌ی عینی فیگورها را با مدل و عکس نشان دهم. دشوار و پرهزینه و زمان‌گیر بود. سپس تصمیم گرفتم از طرح استفاده کنم. باز مدل می‌خواست و طراحی سریع و قوی دست و آشنا با آناتومی. آن هم نشد. سرانجام به فکر آثار نقاشان و پیکره‌سازان جهان افتادم. شدنی‌تر بود، گرچه محدودتر نیز. از یک نظر بسیار مفید: نظر بازی‌گر را به این اصل فراموش‌شده جلب می‌کرد که آشنایی با هنرهای دیگر، به‌ویژه نقاشی و پیکره‌سازی برای او، از ملزومات این حرفه یا هنر است نه از پیرایه‌ها و تزیینات آن.

امکانات من همین آثار بود که نیک می‌دانم ناقص است و گاه نامناسب و در برخی موارد شاید درست نمونه‌ئی مخالف مطلب متن.

سپاس فراوان از:
همه‌ی عزیزانی که از مراحل نخستین کار، یعنی ایده، انتخاب، و... حوصله نشان دادند و گوش کردند و پیش‌نهاد دادند و، مهم‌تر از همه، تشویق کردند؛ آقای عباس جوانمرد که نسخه‌ی قبلی را سراسر خواندند و راه‌نمایی‌های ارزنده‌ئی کردند؛ خانم آهو خردمند و آقای محسن حسینی که، از سر لطف و دوستی، اعلام آمادگی کردند که در صورت عکاسی یا طراحی، به عنوان مدل به من کمک کنند؛ آقای محمدرضا شریفی که برای انجام عکاسی اعلام آمادگی کردند؛ دوستان دیرین‌ام خانم‌ها مرجانه‌ی فرد تهرانی و شهرزاد بلالی و آقای آراد فرهادی که منابع نقاشی خود را در اختیار من نهادند؛ دوست بی‌ریای هنرمندم، بهرام داوری که مانند همیشه در کارهای طراحی کمک بی‌دریغ خود را نثار بنده و نشر تجربه کرد؛ سحر داوری نازنین‌ام که متون فرانسه‌ی توضیح آثار هنری را برای من ترجمه کرد؛ هم‌کارم، آقای یحیی ساسانی، مدیر محترم **نشر افکار**، که بینش و متانت نشان داد و دیرکردهای مرا حوصله کرد؛ و هم‌سرم ماریا که هم در یافتن آثار هنری کمک‌ام بود و هم ماه‌ها کار من در خانه را، که برای او توأم با سکوت و تنهایی بود، تاب آورد.

پرده‌ی صفر

حضور صحنه‌ای

پیش‌درآمد

در صفحات پیش از رابطه‌ی «صحنه-جهان» گفتم. این استعاره را به صورت «صحنه-زندگی»، یا «تئاتر-زندگی»، یا «نقش-واقعیت» نیز می‌توان دید.

عبارت **حضور صحنه‌ای** آشکار می‌سازد که میان «صحنه» و «زندگی» تفاوت است و منظور حضوری است متفاوت با «حضور واقعی».

شرح و وصف این تفاوت‌ها در طی مباحث کتاب خواهد آمد. در این‌جا همین‌قدر بگویم که منشأ عمده‌ترین تفاوت‌ها یکی **محدودیت‌های صحنه** در مقایسه با زندگی است (محدودیتِ مکانی، فضایی، زمانی، و...) و دیگری عنصرویژه‌ی تئاتریعنی **تماشاگر**است. در زندگی از تمامِ مکان، تمامِ فضا، و تمامِ زمان بالقوه می‌توان استفاده کرد، اما صحنه از همه‌ی این جنبه‌ها محدودیت دارد. دیگر این‌که در زندگی رفتار و گفتار شما لزوماً برای نشان‌دادن چیزی به کسی نیست. در صحنه هرچه می‌کنید و می‌گویید برای آن است که به عنصرِ ناگزیرِ مشخصی به نام **تماشاگر**نشان دهید.

در زندگی عصبانی می‌شوید یا تشویش دارید و بر اثر این عصبانیت یا تشویش، انگشت دست‌تان را مدام تکان می‌دهید. این تشویش و عارضه‌ی حرکتیِ ناشی از آن، مستقل از هر مخاطبی، وجود و معنی و علت خاص خود را دارد و فی‌نفسه «هست».

همین **حرکت** اما وقتی بر صحنه صورت می‌گیرد، علاوه بر داشتن معنی و علتی خاص، باید به چشم تماشاگر نیز بیاید. یعنی باید **نمود** داشته باشد. اگر آن حرکتِ انگشت مثلاً در پشتِ

شخص و رو به عقب صحنه انجام شود و به چشم تماشاگر نیاید، از نظر صحنه‌ای «هستی» ندارد.

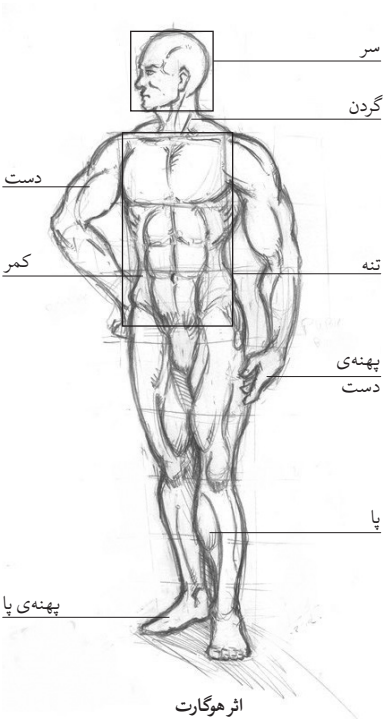
لزومِ نمودِ صحنه‌ای منحصر به موجودات و حرکات نیست. حس و حالت و موقعیت و جوّ نیز باید **نمود** داشته باشد. سکوت را در نظر بگیرید. هم در زندگی واقعی وجود دارد، هم بر صحنه. در زنگی به‌ندرت به چشم می‌آید یا حس می‌شود (مگر طولانی باشد)، و به شکل طبیعی همه‌ی اشخاص حاضر در آن سکوت ممکن است اصلاً آن را حس نکنند یا متوجه نشوند. اجباری به **نمود** آن نیست، خودبه‌خود یا نمود دارد یا ندارد. اما در صحنه اگر سکوتی هست، همه‌ی حاضران بر صحنه (بازی‌گران) بدان واقف اند. از پیش مقرر بوده و معنی و منظور خاصی از آن در نظر است، و این معنی و منظور باید به تماشاگر منتقل شود، یعنی سکوت هم باید **نمود** یا به کلام دقیق‌تر «شنود» داشته باشد.

حضور صحنه‌ای. معنایی که از **حضور صحنه‌ای** در ذهن اهالی تئاتر وجود دارد نوعی عبارت ارزشی است و همیشه صفاتی مانند «قوی» یا «ضعیف» و امثال آن را به دنبال دارد. این معنی ممکن است انتظارات خواننده‌ی این کتاب را با این عنوان دهان‌پُرکن بالا ببرد. من اما در این کتاب بیش‌تر با بار عینی و فیزیکی تعاریف و اصطلاحات کار دارم. به همین دلیل در تعریف بازی‌گری نگفتم «زندگی بازی‌گر بر صحنه» و گفتم «حضور زنده‌ی بازی‌گر بر صحنه». برای رفع هر گونه شبهه‌ی تناقض‌گویی، توضیح می‌دهم: بنا بر تعریف من، اگر از «حضور زنده»، جنبه‌ی اندیشه‌ای و احساسی را حذف کنیم، می‌شود «حضور صحنه‌ای» یعنی **تجلی بصری و کلامی** بازی‌گر؛ و اگر از «حضور صحنه‌ای» **کلام** یا **بیان** را حذف کنیم، می‌شود «حضور بدنی» یعنی **تجلی بصری** بازی‌گر بر صحنه. و چون باور دارم که **تجلی بصری** درست و زیبا و کامل به‌تنهایی (یعنی بدون کمک کلام یا **بیان**) نیز می‌تواند «حضور صحنه‌ای» ایجاد کند، نام کتاب را حضور صحنه‌ای گذاشتم. بنابراین، کاری به جنبه‌های تحلیلی و شخصیتی و موقعیتی و روان‌شناختی و از این دست ندارم.

صحنه‌ی ۱

کالبدشناسی صحنه‌ای

بدن بازی‌گر مهم‌ترین وسیله‌ی بازی او است. بازی‌گر باید این وسیله را بشناسد؛ محدوده، تعریف، و

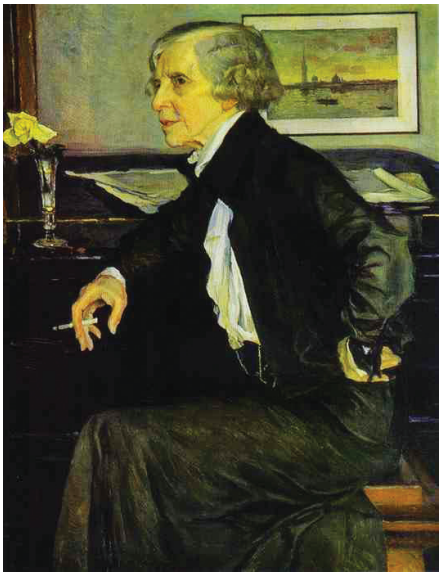


اثر هوگارت

کارکرد اجزاء و اعضائی را که در کار بازی‌گری او نقش دارند بررسی کند و بشناسد. می‌توان گفت بازی‌گر نیز مانند نقاش و پیکره‌ساز و گریمور و طراح لباس، نیاز به نوعی دانش آناتومی دارد که نسبت به آناتومی عمومی محدودتر و مختصرتر است و کاربرد صحنه‌ای دارد و می‌توان آن را **بدن‌شناسی صحنه‌ای** نامید. موضوع این بدن‌شناسی اندام‌ها و قسمت‌هائی از **بدن** است که مستقیم در بازی بازی‌گر نقش دارند. بخش عمده‌ی بدن‌شناسی صحنه‌ای که به کار پرورش بدنی و نرمش بازی‌گر می‌آیند شبیه آناتومی عمومی است. اما بخش دیگری که در این‌جا منظور نظر است به جنبه‌ها و ویژگی‌های **ظاهری** یا **بیرونی** بدن بازی‌گر مربوط می‌شود ــ درواقع بیش‌تر بدن‌شناسی **بصری** است. بدن‌شناسی بصری بازی‌گر بر روی صحنه از دو منظر مطرح است: یکی از منظر اجزاء، دیگری از منظر بدن به عنوان واحدی یکه و یک‌پارچه. منظر اجزاء به تعریف و توصیف دست و پا و سر و تنه و چشم و دامان و امثال آن کار دارد؛ منظر دوم به تعریف و توضیح کلِ یکه و یک‌پارچه‌ی بدن بازی‌گر می‌پردازد و هم وجوه فردی این کل، یعنی «طرف»ها و «موضع»ها و «وضعیت»ها، را تبیین می‌کند؛ هم آن را در حالت جمعی و ترکیبی (ترکیب‌بندی بصری) در نظر می‌گیرد.

در نگاه نخست، برخی موارد این بخش ممکن است به نظر ابتدایی یا بدیهی و حتی نالازم بیایند. مثلاً همه می‌دانند که **بدن** تشکیل شده از سر، تنه، دست‌ها، و پاها؛ و هریک از این‌ها خود اجزاء کوچک‌تری دارند: **سر** شامل چشم و گوش و دهان و بینی است؛ **تنه** مشتمل بر شانه و پشت و سینه و شکم است؛ **دست** از بازو و مچ و کف و پنجه و آرنج و ساعد و انگشت تشکیل شده؛ و اجزای **پا** ران و زانو و قوزک و پاشنه و کف و پنجه و مچ و ساق است.

Dora Maar Seated, Pablo Picasso - 1937
پرتره‌ی دورا مار، اثر پابلو پیکاسو - ۱۹۳۷

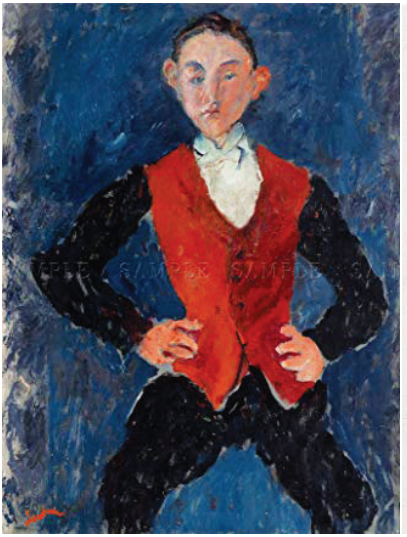


Portrait of Elizaveta Kruglikova,
Mikhail Nesterov - 1938
پرتره‌ی الیزاوتا کروگلیکووا، اثر میخائیل نستروف - ۱۹۳۸

Henry, Seventh Avenu, David Hockney
هنری، خیابان هفتم، اثر دیوید هاکنی

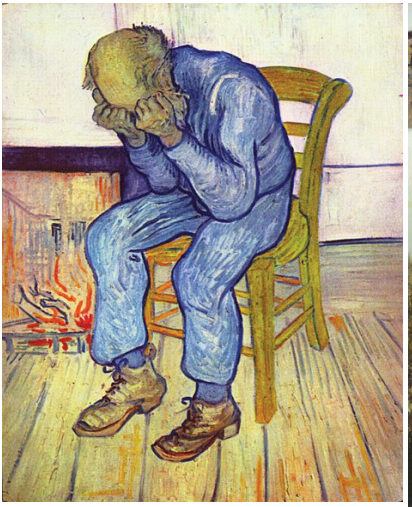
Portrait of the Actress K.G. Derzhinskaya,
Mikhail Nesterov
پرتره‌ی درژینسکایا، اثر میخائیل نستروف

The Artist's Mother, David Hockney - 1972
مادر هنرمند، اثر دیوید هاکنی - ۱۹۷۲



Portrait d'un Garçon,
Chaim Soutine - 1928
پرتره‌ی یک پسر، اثر سوتین - ۱۹۲۸

The Hermit, Mikhail Nesterov - 1888
ارث، اثر میخائیل نستروف - ۱۸۸۸



Alter Mann In der Sorge,
Vincent van Gogh - 1890
پیرمرد محزون، اثر ونسان ون‌گوگ - ۱۸۹۰

In the dull village, David Hockney
در دهکده‌ی دُل، اثر دیوید هاکنی

Two Boys Aged 23 or 24, David Hockney
دو پسر ۲۳ و ۲۴ ساله، اثر دیوید هاکنی

نام‌نامه / نمایه

نام‌های بیگانه

اپیکتتوس Epictetus ۱۱، ۱۲
افلاطون Plato ۱۱
آرابال، فرناندو Arrabal Terán, Fernando ۱۲
بارتولومئو، فرا Bartolomeo, Fra ۴۴، ۱۴۴، ۱۶۴، ۱۶۵
برشت، برتولت Bertolt Brecht ۱۲
بکت، ساموئل Beckett, Samuel ۱۲، ۵۲
پوتاگوراس Potagoras ۱۱
پیراندلو، لوئیجی Pirandello, Luigi ۱۲
پیکاسو، پابلو Picasso, Pablo ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۷۷، ۹۹، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۵۷
تیک، لودویگ Ludwig Tieck ۱۲
دموکریتوس Democritus ۱۱
رافائل Raphael ۷۴، ۷۷، ۸۶، ۱۵۳، ۱۵۵
ژنه، ژان Genet, Jean ۱۲
سقراط Socrates ۱۱
سوتین، شیم Soutine, Chaim ۴۸، ۱۰۱
شکسپیر، ویلیام Shakespeare, William ۱۱
فریش، ماکس Frisch, Max ۱۲
کاسات، ماری Cassat, Mary ۱۴۲
کولویتس، کته Kollwitz, Käthe ۷۱، ۷۲، ۱۵۲، ۱۵۳
کوربیه، گوستاو Courbet, Gustave ۱۴۴
گلدرود، میشل دو de Ghelderode, Michel ۱۲
گویا، فرانسیسکو Goya, Francisco ۷۸، ۷۹، ۱۵۱، ۱۵۴
مانه، ادوارد Manet, Édouard ۴۵، ۴۸، ۵۵، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۷
نستروف، میخائیل واسیلیویچ Nesterov, Mikhail Vasilievich ۵۷، ۷۳، ۹۴، ۹۵، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۵، ۱۴۷، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸
واتو، ژان آنتونی Watteau, Jean Antoine ۱۴۵
وایز، رابرت ارل Wise, Robert Earl ۱۲
هاکنی، دیوید David Hockney, ۴۶، ۴۷، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۱۰۲، ۱۰۳
هراکلیتوس Heraclitus ۱۱
هرکول Hercules ۷۶، ۱۵۳

هوگارت، بورنه Hogarth, Burne ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۴۱، ۴۴
شلمر، اسکار Schlemmer, Oskar ۱۵۱

کتاب‌ها و نشریات

استخوان‌شناسی و مفصل‌شناسی (کتاب انگلیسی) Bones and joints: a guide for students ۱۴۱
اصول تشخیص و درمان بیماری‌های شایع (کتاب فارسی) ۱۴۱
بازیگری و حرکت صحنه‌ای (کتاب انگلیسی) Acting & Stage Movement ۱۴۱
مفاوضات (کتاب لاتین) Enchiridion ۱۱
هنر تئاتر (کتاب فارسی) ۱۴۱
آفرینش تئاتر (کتاب انگلیسی) Creating The-atre The Art of Theatrical Directing) ۱۴۱
پروژه‌های اصلی نمایش (کتاب انگلیسی) Basic Drama Projects ۱۴۱
کارگردانی صحنه در دوران معاصر (کتاب انگلیسی) Contemporary Stage Directing ۱۴۱
جریان‌های معاصر نمایش (کتاب انگلیسی) Cur-rents in Contemporary Drama ۱۴۱
فهم تئاتر امروزین (کتاب انگلیسی) Understand-ing Today's Theatre ۱۴۱

آثار هنری

اتود از مسیح کلیدها را به سنت‌پیتر می‌دهد (نقاشی) Study for Christ's Charge to Peter. C ۷۴، ۷۷، ۱۵۳
ارث (نقاشی) The Hermit ۱۰۵، ۱۵۸
استادکار چاپ لس‌آنجلس (نقاشی) The Master Printer of Los Angeles ۴۷، ۱۴۵
استادکار چوب در لس‌آنجلس (نقاشی) The Master Printer of Los Angeles ۴۷، ۱۴۵
اوسی (نقاشی) Ossie ۵۸، ۱۴۹
اوسی با پولیور (نقاشی) Ossie Wearing a Fair-isle Sweater ۵۹، ۱۵۲
بچه‌ی دهقان (نقاشی) Paysanne endormie contre une Meule ۴۸، ۱۴۵
پرتره‌ی الیزاوتا کروگلیکووا (نقاشی) Portrait of Elizaveta Kruglikova ۱۰۰، ۱۵۷
پرتره‌ی برادران کورین (نقاشی) Portrait of Korin Brothers ۹۴، ۱۵۶
پرتره‌ی درژینسکایا (نقاشی) Portrait of the Ac-tress K.G. Derzhinskaya ۱۰۰، ۱۵۷
پرتره‌ی دورا مار (نقاشی) Dora Maar Seated ۹۹، ۱۵۷
پرتره‌ی والیر (نقاشی) Portrait of Vallier ۹۲، ۱۰۰، ۱۵۵
پرتره‌ی یک پسر (نقاشی) Portrait d'un Garçon ۱۰۱، ۱۵۸
پرتره‌ی اس. اس. یودین (نقاشی) Portrait of S. S. Yudin ۷۳، ۹۵، ۱۵۲
پرتره‌ی الگا در یک مبل (نقاشی) Portrait d'Olga dans un fauteuil ۵۷، ۱۴۸
پرتره‌ی کاترینا نستروا (نقاشی) Portrait of Ekat-erina Nesterova ۵۷، ۹۵، ۱۴۷
پلکان بارهاس (نقاشی) Bauhaustreppe ۶۵، ۱۵۱
پیرزن و کلاه زنانه (نقاشی) The old lady and her fan ۷۹، ۱۵۴