افکار جدید

عنوان و نام پدیدآور : آموزش بازیگری در قرن بیستم/ نویسنده [صحیح: ویراستار] آلیسون هوج ؛ مترجم هاجر هوشمندی.
مشخصات نشر : تهران: افکار جدید، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری : ۳۵۰ ص.؛ ۵/۱۴×۵/۲۱ س‌م.
شابک : ۹۷۸-۶۲۲-۷۳۵۶۲۳-۶
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی:. Twentieth century actor training, ۲۰۰۰
موضوع : بازیگری (نمایش) -- راهنمای آموزشی
موضوع : Acting -- Study and teaching
شناسه افزوده : هاج، آلیسون، ۱۹۵۹ - م.، ویراستار
شناسه افزوده : Hodge, Alison
شناسه افزوده : هوشمندی فتوت، هاجر، ۱۳۵۰ -، مترجم
رده بندی کنگره : PN۲۰۷۵
رده بندی دیویی : ۰۲۸۰۷/۷۹۲
شماره کتابشناسی ملی : ۷۲۸۱۶۲۶
وضعیت رکورد : فیپا

آموزش بازیگری در قرن بیستم

نویسنده: **آلیسون هوج**
مترجم: **هاجر هوشمندی**

افکار جدید

آموزش بازیگری در قرن بیستم

نویسنده: آلیسون هوج
مترجم: هاجر هوشمندی
ویراستار علمی: دکتر عطاالله کوپال

حروفچین و صفحه‌آرا: فرشته هوشمندی
چاپ و صحافی: پردیس دانش

تیراژ: ۵۰۰ نسخه
نوبت چاپ: پنجم ۱۴۰۲
شابک: ۶-۶۲۳-۷۳۵۶۲۳-۹۷۸

نشانی: تهران، بزرگراه نواب صفوی شمال، نبش آذربایجان، جنب ایستگاه متروی نواب، برج گردون، ورودی شمال، طبقهٔ ۹، واحد ۹۰۳
کد پستی: ۱۳۱۹۶۵۳۸۸۶
تلفن: ۶۶۳۸۳۳۱۸

حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

nashreafkar@gmail.com
@nashrafkar
nashreafkar
Fidibo.com/nashreafkar
Taaghche.ir/nashreafkar

فهرست

مقدمه ۹
خاستگاه‌ها ۱۰
کارگردان و بازیگر ۱۱
نوآوری و اصلاحات ۱۲
تأثیرات تئاتری نخستین ۱۴
بارورسازی متقابل ۱۶
آنتونن آرتو ۱۸
بینِ‌فرهنگی ۱۹
حضور بازیگر ۱۹
سیستم‌ها یا اصول ۲۱
۱/ سیستم استانیسلاوسکی ۲۳
راه‌های بازیگر
زندگی و حرفه ۲۳
سیستم ۳۱
گروه اول ۳۵
تمرکز ۳۶
بینایی ۳۶
شنوایی ۳۶
لامسه ۳۷
بویایی ۳۷
چشایی ۳۷
عاطفه ۳۷
تخیّل ۳۹
تجسّم ۴۰
اگرِ جادویی ۴۱

ارتباط ۴۱
پرتوهای انرژی ۴۲
بدیهه‌سازیِ لحظات سکوت ۴۳
بدیهه‌سازی با کلام ۴۳
گروه دوم ۴۴
درک حس (تجزیه و تحلیل ذهنی نیز نامیده می‌شود)..... ۴۴
مرحله‌ی درک حس ۴۵
تنظیم و ثبت عمل‌ها..... ۴۵
تمرین عمل‌ها ۴۷
مرحله‌ی تشخیص عمل ۴۸
روش اعمال جسمانی ۴۹
مراحل روش اعمال جسمانی..... ۵۰
تجزیه و تحلیل فعال ۵۱
مراحل تجزیه و تحلیل فعال..... ۵۳
تولیدات ۵۴
۲ / مِیِرهولد و بیومکانیک ۶۳
تمرین وَتَد..... ۷۷
تیراندازی با کمان..... ۸۲
۳ / ژاک کوپو..... ۸۹
در جست‌وجوی خلوص
آموزش ۱۰۵
تنفس و متن..... ۱۰۵
ژیمناستیک طبیعی..... ۱۰۸
موسیقی جسمانی ۱۱۰
بی‌طرفی..... ۱۱۳
ماسک اشرافی ۱۱۴
بازی و مسابقه ۱۱۸
۴ / میخائیل چخوف در تکنیک بازیگری..... ۱۲۳
«آیا دون کیشوت واقعی بود؟»
تئوری و عمل ۱۳۳
تخیّل و تمرکز ۱۳۴
اتمسفر..... ۱۳۶
۵ / برشت و آموزش بازیگری..... ۱۴۷
از طرف چه کسی بازی می‌کنیم؟

تمرین‌ها ۱۵۵
تولید ۱۶۲
۶ / جوان لیتل‌وود ۱۶۹
پیشینه ۱۷۲
آماده‌سازی ۱۷۶
تکنیک‌های تمرین ۱۷۹
تمرین‌های بعدی ۱۸۳
اجرا ۱۸۶
۷ / استراسبرگ، آدلر و میسنر
بازیگری متد ۱۸۹
معرفی متد ۱۹۰
لی استراسبرگ ۱۹۵
حقیقت و احساس: استفاده از خویشتن در جمع ۱۹۵
استلا آدلر ۲۰۴
تخیل، شرایط پیشنهادی، و عمل جسمانی ۲۰۴
سنفور میسنر ۲۱۰
رفتار، روابط، واقعیتِ عمل ۲۱۰
نتیجه‌گیری: بازیگری متد به مثابه‌ی یک ابزار ۲۱۶
۸ / جوزف چایکین و مفاهیم آموزش بازیگری ۲۱۹
امکانات اجرای زمان حال
تمرین‌ها ۲۳۰
اجرا ۲۳۷
فرآیند و تولید ۲۴۲
۹ / پیتر بروک ۲۴۷
شفافیت و شبکه‌ی نامرئی
تمرین‌ها ۲۵۲
آماده‌سازی ۲۵۲
واکنش به متن ۲۵۹
درون / بیرون ۲۶۲
تولید ۲۶۵
۱۰ / تصور گروتفسکی از بازیگر ۲۷۱
در جست‌وجوی ارتباط

تئاتر بی‌چیز: هنر بازیگر ۲۷۸
آموزش روانی جسمانی ۲۸۱
تمرین‌های بدنی ۲۸۴
تمرین‌های پلاستیک ۲۸۸
نتیجه‌گیری ۲۹۱
۱۱ / آموزش با یوجینیو باربا ۲۹۵
قواعد بازیگری، پیش‌بیانی و «دمای شخصی»
آموزش ۳۰۰
آموزش و اجرا ۳۰۷
۱۲ / ولادیمیر استانیوسکی ۳۱۵
گاردزینیتسا و بازیگر خلع سلاح شده
خاستگاه‌ها و تأثیرپذیری‌ها ۳۱۸
واقعیت‌ها ۳۲۲
آموزش ۳۲۵
درک موسیقایی ۳۲۶
آوازخوانی ۳۲۸
مشارکت (رابطه‌ی متقابل) ۳۲۹
ستون فقرات ۳۲۹
آکروباتیک ۳۳۱
همیاری ۳۳۱
دویدن شبانه ۳۳۲
از آموزش تا اجرا ۳۳۷
نمایه ۳۴۳

مقدمه

کتاب «آموزش بازیگری در قرن بیستم» مجموعه‌ایست از مقالات پیرامون موضوعی که می‌توان آن را مهم‌ترین پیشرفت در تولید تئاتر مدرن غرب دانست. آموزش بازیگری در اروپا و آمریکای شمالی پدیده‌ایست مربوط به قرن بیستم که رسالت آن معرفی مفهوم و ساختار نقش بازیگر، و در نتیجه کل فرآیند دراماتیک است. محوریت آموزش بازیگری با این واقعیت اثبات می‌شود که بسیاری از نوآورانِ این حرفه، هم پایه‌گذار تکنیک‌های آموزشی بی‌نظیر بوده‌اند و هم خالق برخی تولیدات تئاتری برجسته‌ی قرن بیستم. این کتاب به بررسی بعضی ـ و نه قطعاً همه‌ی ـ استادانِ تأثیرگذار می‌پردازد.

پیشگامان اولیه‌ی توسعه‌ی شیوه‌های آموزشی غرب با بررسی کارِ چهار استاد اروپایی معرفی می‌شوند: کنستانتین استانیسلاوسکی[1]، وِسه‌ولود مِه‌یِرهولد[2]، میخائیل چخوف[3] و ژاک کوپو[4]. مفاهیم عمده‌ی شیوه‌ی بازیگری روایی برتولت برشت،[5] کار گروهی جُوان لیتل‌وود[6] و نمایندگان اصلی «متد[7]» در آمریکای شمالی، از جمله لی استراسبرگ[8]، استلا آدلر[9] و سنفورد میزنِر[10]، در میانه‌ی قرن بررسی می‌شوند. و بالاخره، در نیمه‌ی دوم قرن، به تلاش‌های نوآورانه‌ی کارگردانانی از دو سوی اقیانوس اطلس، از

1. Konstantin Stanislavsky
2 . Vsevolod Meyerhold
3 . Michael Chekhov
4 . Jacques Copeau
5 . Bertolt Brecht
6 . Joan Littlewood
7 . Method
8 . Lee Strasberg
9 . Stella Adler
10 . Sanford Meisner

جمله جوزف چایکین[۱]، یرژی گروتفسکی[۲]، پیتر بروک[۳]، یوجینیو باربا[۴] و ولادیمیر استانیوسکی[۵] می‌پردازیم.

از آنجا که کتاب‌های جداگانه و بسیاری درباره‌ی این چهره‌ها نوشته شده است، این کتاب به دامنه‌ی آموزش بازیگری از زمان اولین یافته‌های استانیسلاوسکی [تا پایان قرن بیستم] نظر دارد. در ضمن، ارکانِ اصلی کار هر استاد به اختصار ذکر می‌شود: از اصول مقدماتیِ بازیگری گرفته تا یافته‌های آنها از طریق تمرین‌های خاص، و بالاخره جلوه‌گری‌شان در تولید تئاتر.

خاستگاه‌ها

آموزش بازیگری قدمتی طولانی در فرهنگ غرب دارد، امّا از سنت‌های نظام‌مند تعلیم بازیگر مانند تئاتر نو[۶] ـ که قدمت آن به ژاپن قرن پانزدهم می‌رسد ـ و کاتاکالی[۷] ـ که تئاتری رقص‌گونه است ـ که مکمل نمایش غرب محسوب می‌شوند، بهره‌ای ندارد. در آغاز قرن بیستم بود که توجه وافر به قدرت و قابلیت تعلیم بازیگر در غرب رواج یافت. این امر تا حدی ناشی از شناخت روزافزون از شیوه‌ی آموزشی سخت‌گیرانه‌ی سنت‌های اروپای شرقی و همچنین به خاطر تأثیر رو به گسترش تغییر قرن در تحقیقات علمی تجربی بود. پژوهشگران اروپای غربی درباره‌ی زبان‌های عینی و آشکار بازیگری، که الگوها، سیستم‌ها و تکنیک‌های آزموده شده‌ای را برای کمک به پیشرفت این هنر ارائه می‌دادند، به تحقیق پرداختند. در این زمینه، استانیسلاوسکی اولین بازیگر-کارگردانی بود که فرآیند بازیگری را به‌طور کامل بررسی و مطالعه کرد و یافته‌های خود را منتشر کرد.

---

1 . Joseph Chaikin
2 . Jerzy Grotowski
3 . Peter Brook
4 . Eugenio Barba
5 . Wlodzimierz Staniewski
6 . Noh theatre
7 . Kathakali

کتاب‌های تأثیرگذار او (آماده‌سازی بازیگر، شخصیت‌پردازی، نقش‌آفرینی) به منابعی بنیادین برای بسیاری از بازیگران اروپا و آمریکای شمالی بدل شد.

هم‌زمان با چنین تلاش‌هایی برای عقلانی‌نمایی، فرآیند بازیگری جریان داشت و اهداف آموزشیِ رو به گسترش آن به تأسیس استودیوها، مدارس، آکادمی‌ها، لابراتوارها و سالن‌های تئاتر جدید در سرتاسر اروپا و ایالات متحده منجر شد. این مراکز نه تنها به منظور تحقیق درباره‌ی ماهیت بازیگری، بلکه به قصد اشاعه‌ی یافته‌های پژوهشی خود و در نهایت آماده‌سازی بازیگر برای کار تئاتر راه‌اندازی شدند. هر سیستم یا روش آموزش بازیگری، فرضیه‌ها و ایده‌های خاص خود را از ماهیت و هدف تئاتر تا وظیفه‌ی بازیگر در روند تولید تئاتر مطرح می‌کرد.

کارگردان و بازیگر

اغلب این «سیستم‌ها»، با ابداع مقام نسبتاً جدیدی در تئاتر، به نام کارگردان همراه بود. ظهور کارگردانِ تئاتر مدرن، ساختار تئاتر را دچار تحول زلزله‌واری کرد. کارکرد دوگانه‌ی «بازیگر/ مدیرِ» قرن نوزدهمی جای خود را به مقام متخصص‌تری به نام کارگردان مدرن داده بود. و این جریان توأم بود با اصلاحات بیشتر در فرایند تولید تئاتر. این مقام با همه‌ی جنبه‌های تولید تئاتر سروکار داشت و دیگر الزاماً نباید بازیگر می‌بود. کارگردان رفته‌رفته شخص محوری تولید تئاتر قرن بیستم شد. بی‌شک، حضور کارگردان، مجال مطالعه‌ی عینی‌ترِ ماهیت کار بازیگر را بیشتر فراهم کرد. امّا علی‌رغم ادامه‌ی پیشرفت در تعلیم بازیگر، ارتقای موقعیت کارگردان با نقش قدرتمند و سنتی هنرپیشه‌ی نقش اول در رقابت بود. آیا این همه‌کاره‌ی تازه‌وارد و بالقوه‌ی خودکامه که، در نهایت، کار بازیگر را هموار کرده و یا او را از اقتدار انداخته، یک موجود پیچیده است؟ جالب اینکه همه‌ی استادان مطرح در این کتاب برای ماهیت همکاریِ بی‌چون و چرای کارگردان و بازیگر اهمیت قائل بوده‌اند.

کارگردانان قرن بیستم بیش از پیش تمایل داشته‌اند که سهم جدیدی در جریان

تولید تئاتر به بازیگر بدهند. بعضی بازیگران که رابطه‌ی همکاریِ بسیار نزدیکی با کارگردان داشتند در تحقق این روند زیباشناختیِ جدید نقش محوری داشته‌اند؛ مثل ریزارد شیشلاک[1] در «تئاتر بی‌چیزِ»[2] گروتفسکی. گروتفسکی از همکاری بلندمدت، صمیمانه و مهم شیشلاک در نمایش *شاهزاده‌ی وفادار* می‌گوید: «شیشلاک ماه‌ها و ماه‌ها، به تنهایی با من کار کرد.» (ریچاردز ۱۲۲:۱۹۹۵) سهم عمده‌ی بازیگر به ویژه در کار ابداعی، قابل توجه است. این کار ابداعی طرح کلی اجرای نمایش را براساس خلاقیت شخصی بازیگر، پی‌ریزی می‌کند. تئاتر اوپنِ[3] جوزف چایکین نمونه‌ای از این روندِ شخصی و مبتنی بر همکاری است: «گاهی پیش می‌آمد که در یک تلاش مشترک، همکاری‌ام با دیگران آن قدر تنگاتنگ بود که در پایان کار نمی‌توانستم بگویم کدام قسمت کار خودم بوده و کدام قسمت کار دیگری.» (چایکین ۱۹۷۲)

در تربیت بازیگر، تأکید بر خلاقیت شخصی بازیگر، فراتر از تفسیر و تحلیل متن نمایشنامه، اغلب در فرایندی شکل می‌گرفت که به ظهور مهارت‌های جدید و احیای مهارت‌های پیشین می‌انجامید. مثلاً کشف مهارت‌های بدیهه‌سازی بازیگر در شیوه‌ی کار ژاک کوپو، هم بر تکنیک‌های قدیمی کمدیا دلارته[4] دلالت دارد و هم بر شیوه‌ی نمایش خلاق برای کودکان و روش بازی ـ نمایش که سوزان بینگ[5] از ۱۹۱۷ تا ۱۹۱۹ در مدرسه‌ی کودکان نیویورک به کار می‌گرفت.

نوآوری و اصلاحات

علت اصلی توجه به آموزش بازیگری در قرن بیستم، از یک سو به آشنایی با سنت‌های

1 . Ryszard Cieslak
2 . Poor Theatre
3 . Open Theatre
4 . Commedia dell’arte
5. Suzanne Bing

شرقی، و از سوی دیگر به تأثیر مطالعات علمی و تجربی، و همچنین تا حدودی به ظهور کارگردان در تئاتر وابسته است. عامل مهم دیگر، اشتیاق هنرمندان تئاتر به پدیدآوردن فرم‌های جدید تئاتری بوده است.[۱]

در واقع علی‌رغم دوره‌های ظاهراً افراطی در تاریخ تئاتر، که نام اغلب استادان مورد بحثِ این کتاب در آن‌ها مطرح است، سرشت این ابداعات، دلالت بر آن دارد که این استادان، بیشتر قصد اصلاح تئاتر را داشته‌اند تا پدید آوردن یک انقلاب در آن. جان رودلین[۲] شرح می‌دهد که چطور ژاک کوپو در آغاز قرن بیستم، با تلقی تئاتر به مثابه یک «پدیده‌ی قابل احیا»، در پی «اصلاحات دراماتیک» بود. ولادیمیر نمیرووویچ دانچنکو[۳]، همکار استانیسلاوسکی در تأسیس «تئاتر هنر مسکو»[۴]، از آرزوی خود برای «بازسازی کل زندگی تئاتر، تغییر کل نظام تمرین‌های و آماده‌سازی نمایش‌ها» می‌گوید (نمیرووویچ دانچنکو ۶۸: ۱۹۳۷)، درحالی‌که گروتفسکی به جای آنکه بگوید ما چقدر به تئاتر نیاز داریم کارش را با این پرسش آغاز می‌کند که چه چیز برای تئاتر ضروریست. حتی تئاتر تأثیرگذار برشت، تلاشی در جهت انقلاب تئاتری نبود، بلکه با فرم روایی‌اش، تماشاگر خود را تا حدی متحول می‌کرد. ظاهراً این استادان به جای رد کردن یا نادیده گرفتن محدودیت‌های نظری تئاتر، روی چارچوبِ درونی آن تمرکز یافتند، که به احتمال زیاد طرحی بود برای دست یافتن به فرم‌های متنوع‌تر اجرایی.

---

۱. در آستانه‌ی ورود به قرن بیست‌ویکم هنوز هم باید درباره‌ی کارهای اصلی چخوف نوشت. رئالیسم در تئاتر او همچنان در آغاز راه بود و باید کاملاً تشریح شود. به هر حال، به موازات سایر بازیگران، برخی استادان از قبل شروع کرده بودند به رد اهداف «زندگی‌وار» بودن او. سمبولیست‌های اولیه پیشاپیش دیدگاهی را ترویج می‌کردند که تئاتر را مکانی می‌دانست که در آن شعر، رقص، موسیقی و نقاشی در یک جا جمع شده‌اند و با هم ترکیب می‌شوند تا ایده‌ها، زبان ذهنی‌تر دیگری به تصویر کشیده شوند. این نوآوری‌های اولیه همچنین تئاتر را به مسیرهای کاملاً مختلف هدایت می‌کرد.

2 . John Rudlin

3 . Vladimir Nemirovitch Danchenko

4 . Moscow Art Theatre

تأثیرات تئاتری نخستین

ریشه‌های آموزش تئاتر در اوایل قرن بیستم را می‌توان تا حدودی در فرانسه‌ی قرن هجدهم و اواخر قرن نوزدهم جست‌وجو کرد. کتاب *پارادوکس بازیگری* نوشته‌ی دَنی دیدرو[1]، که اولین بار در ۱۸۳۰ منتشر شد، آغازگر مباحثه‌ای دائمی بر سر ماهیت فرآیند بازیگری در اروپای غربی بود. تحلیل ماتریالیستیِ «دیدرو»، از بازیگریِ زمان خودش بود او یک پارادوکس اساسی را مطرح کرد؛ و آن این که در هر جا که بازیگر باید احساسات واقعی را تجربه کند، احتمال وقوعِ خلاف این امر بیشتر است. به نظر او، بازیگر خوب کسی است که توانایی بازآفرینی ساختگی این عواطف را هنگام ایفای نقش داشته باشد. دیدرو نوعی الگوی دوگانه‌ی بازیگری ارائه کرد که بر اساس آن ذهنیت درونی بیانِ بیرونیِ احساس را کنترل می‌کند، و از این رهگذر «بینشی عمیق به دست می‌آید، نه فقط ذوق حسی» (کول وچینوی ۱۹۷۰ :۱۶۲).

اما به گفته‌ی جوزف راچ[2] در کتاب *اشتیاق بازیگر*، پی‌آمدهای عمیق‌تر این پارادوکس وقتی کاملاً درک می‌شود که به کمک سایر آثار دیدرو تأویل و تفسیر شود. راچ می‌نویسد که دیدرو علاوه بر ارائه‌ی الگوی دوگانه‌ی بازیگری، با مطالعات بیشتر روی جنبه‌های روان‌شناختی جسم انسان، «حافظه‌ی عاطفی، تخیّل، ناخودآگاه خلاق، انزوا در جمع، بدن کاراکتر، تنظیم نقش، و خودانگیختگی» را نیز مطرح کرده است. این‌ها همان ایده‌هایی بودند که استانیسلاوسکی در تجربیات بازیگری و آموزشی‌اش در آغاز قرن بیستم با آنها سروکار داشت.

درک عملی استانیسلاوسکی (متولد ۱۸۶۳) از بازیگری از طریق تحقیقات تئاتری‌اش شکل گرفت و احتمالاً این تحقیقات، شامل نوشته‌های دیدرو نیز می‌شد که قبلاً در روسیه در دسترس بود. باور علمی و بالنده‌ی تفکیک‌ناپذیری ذهن و بدن، بسیار

1 . Denis Diderot

2 . Joseph Roach

مورد توجه استانیسلاوسکی قرار گرفت؛ همچنین دیدگاه‌های روان‌شناس فرانسوی، تئودو ریبو[1]، که معتقد بود عاطفه بدون پیامد جسمانی وجود ندارد. کارنیک[2] در مقاله‌ی خود اشاره می‌کند، استانیسلاوسکی عقیده‌ی ریبو را چنین بازگو می‌کند: «در هر عملِ جسمانی یک عامل روانی و در هر عمل روانی یک عامل جسمانی وجود دارد.» (استانیسلاوسکی ۱۹۸۹ :۲۵۸)

تأکید بر هر دوی این عوامل مهم است، زیرا ـ همان‌طور که درباره‌ی همه‌ی استادان یاد شده در این کتاب می‌بینیم ـ نظریه‌هایی مبتنی بر پویایی ذهن و بدن منبع ماندگاری برای تحقیق و تفسیر در حوزه‌ی آموزش بازیگری بوده‌اند. نتایج حاصل از جست‌وجوهای عملی آنها را دیگران با کارهایشان از نو تعریف کردند و این خود به برخی سوءِ تعبیرها درباره‌ی یافته‌های آنها دامن زد. کار استانیسلاوسکی نمونه‌ای از این موارد است، زیرا تاریخ پر فرازونشیب نشر و ترجمه‌ی آثارش به ارائه‌ی غلط و ناقص سیستم او منجر شد. مثلاً در آمریکا، کاوش‌های او در زمینه‌ی فرایند روان شناختیِ بازیگر، بیش از کارهای اخیرش درباره‌ی شیوه‌ی کنش جسمانی، شناخته شده است، که به بررسی ساختارِ جسمانی و هیئت ظاهریِ «شخصیت» می‌پردازد. این موضوع به تعبیر و تأویل‌های چندگانه از کار او دامن زده و اعتقاد او به پیوستار ذهن و بدن را دچار ابهام کرده است.

گام آخر کار استانیسلاوسکی، به ویژه اعتقاد او به شروع کار با ثبت اعمال جسمانی، یرژی گروتفسکی را به شدت مجذوب خود کرد. گروتفسکی در تکمیل تکنیک روانشناختیِ خود، در صدد بود تا از طریق نظام ساختار جسمانی، آزادی تخیل و بیان بازیگر را ممکن سازد. این که بازیگر با استفاده از ابزار واقعی یا تخیّلی، هر یک از جزئیات خاصِ فراگیری شخصی‌اش را توجیه کند برای گروتفسکی بسیار اهمیت داشت.

---

1 . Theodule Ribot

2 . Carnicke

لیزا ولفورد[1] ارتباط بین کار استانیسلاوسکی و گروتفسکی را در این می‌داند که هر دو کارگردان می‌خواستند به بازیگر کمک کنند تا «روی صحنه صادقانه زندگی کند». البته این «صداقت» با قالب‌های زیبایی‌شناختی متفاوتی بیان شده است. او همچنین شیوه‌های پرورش جسمانی مِیِرهولد را در کار گروتفسکی بی‌تأثیر نمی‌داند. رد پای عقاید مِیِرهولد را در کار یوجینیو باربا که در جلسات آموزشی اولیه‌اش، فعالانه در جست‌وجوی فُرم بیومکانیک مخصوص خود بود می‌توان مشاهده کرد: «ما بیومکانیک را همان واکنش پویا در مقابل محرک بیرونی تعریف می‌کنیم... ما تلاش کرده‌ایم تا آن را از نو ابداع کنیم؛ آن را بر اساس توجیه‌های خاص خودمان، در جسم‌مان از نو بیابیم.» (باربا ۱۹۷۹ :۷۴)

بارورسازی متقابل

بارورسازی متقابل در میان استادان تئاتر قرن بیستم ماهیت پیچیده‌ای دارد. این کتاب قصد ندارد مستقیماً به این مسائل بپردازد، بلکه با رعایت ترتیب تاریخی در ارائه‌ی فصل‌های کتاب، این امکان فراهم می‌شود که هم علایق مشابه و هم رد صریحِ عقاید پیشین جلوه‌گر گردد و خط‌سیرهای نوینی برای آینده آشکار گردد. این استادان در برخی موارد، تحت سیستم یکدیگر آموزش دیده‌اند اما بعدها از آن سیستم فاصله گرفته‌اند. مِیِرهولد و میخائیل چخوف هر دو از بازیگران سابق استانیسلاوسکی در تئاتر هنر مسکو بودند، اما هر کدام به دنبال روش‌های جداگانه‌ی خود رفتند. روبرت لیچ[2] می‌گوید مِیِرهولد در همان هنگام که در جست‌وجوی سیستمی فراتر از تقلید کردن بود، طبیعت‌گراییِ تئاتر هنر مسکو را به مانند «چیزی نامربوط» رد کرد. با اینکه مِیِرهولد این سیستم را در تمرین‌های بدنی گسترده جست‌وجو می‌کرد، اما دو ایده‌ی کلیدی استانیسلاوسکی را در کارش حفظ کرد: اَعمال

1 . Lisa Wolford

2 . Robert Leach

توجیه شده و اهداف روشن کاراکترها. میخائیل چخوف ایده‌های بیشتری از استاد سابقش را حفظ کرد، هر چند که بسیاری از آنها را به خاطر گرایش به پرورش خلاقیت فردیِ بازیگر تفسیر مجدّد کرد و تغییر داد. ژاک کوپو مدرسه‌اش را تنها راه چاره در مقابل استیلای شیوه‌ی آموزش کمدی فرانسوی، که در فرانسه‌ی اوایل قرن بیستم رایج بود، می‌دانست. جان رودلین میراث بزرگ خود را از طریق شاگردانش ـ از میشل سنت دنیس[۱]، تا اتین دکروکس[۲] و کسانی مانند ژاک لکوپ[۳] که از او تأثیر گرفتند ـ جزءبه‌جزء مطرح کرد.

البته عده‌ای از استادان عناصر رویکردهای قبلی را بازتفسیر کرده‌اند. روش «متد» شاید بارزترین مثال در این مورد باشد؛ هم به خاطر ارتباطش با سیستم استانیسلاوسکی و هم به خاطر تعبیر و تفسیر مجدد و اصلاحات انجام شده به دست سه نماینده‌ی اصلی آن. جوان لیتل‌وود نیز روش‌های استانیسلاوسکی را به کار می‌گیرد، امّا آنها را با شیوه‌ی تعلیم حرکت رودولف لابان[۴] درهم‌می‌آمیزد. ازاین‌رو، به جای بازتفسیرِ شیوه‌ی استانیسلاوسکی، به فصل مشترکی میان تعلیمات او و نظام آموزش حرکت دست می‌یابد. سایر استادان، داشتن شیوه‌ی آموزشیِ خاص خود را رد می‌کنند: چایکین پیش از آنکه اصول روش «متد» را به قصد تدوین روش خود کاملاً کنار بگذارد، بازیگر شیوه‌ی «متد» بود.

در نهایت، و به دور از شگفتی، در نتیجه‌ی همین فرایند استثنایی «تأثیرگذاری‌های متقابل»، حس همکاری، نوعی ویژگیِ رایج در میان کارگردانان بعدی بوده است. مثلاً بروک، باربا، استانیوسکی و چایکین همگی در بسیاری موارد با گروتفسکی کار کرده‌اند. باربا و استانیوسکی هر دو فعالانه در لابراتوار تئاتر گروتفسکی شرکت می‌کردند. چایکین و بروک از گروتفسکی دعوت کردند تا تکنیک‌های آموزشی‌اش را به بازیگران آنها

1 . Michel St Denis
2 . Etinne Decroux
3 . Jacques Le Cop
4 . Rudolf Laban

معرفی کند. امّا چنان‌که چایکین می‌گوید: «با اینکه منبع الهام و صداقت مصرانه‌ی او، من و بسیاری دیگر را تحت تأثیر قرار داده است،... امّا باز هر کدام راه متفاوتی داریم.» (چایکین ۱۹۷۲)

آنتونن آرتو[1]

نوشته‌های آنتونن آرتو (۱۸۹۶ ـ ۱۹۴۸)، بازیگر، کارگردان و شاعر فرانسوی، مرجع مهمی برای بسیاری در نیمه‌ی دوم قرن بیستم بوده است. مجموعه مقالات تأثیرگذار او با عنوان *تئاتر و دوگانگی آن* (۱۹۷۰) اولین بار در ۱۹۵۸ در انگلستان منتشر شد. عقاید آرتو روش پذیرفته‌شده‌ی ادراک را به چالش کشید. او آنچه را که گرایش عقل‌گرا و رو به نزول تئاتر غرب می‌پنداشت رد کرد. او در جست‌وجوی تئاتری بود که به عناصر غیرکلامیِ خودآگاهی ارج نهد تا در درون تماشاگرانش هیجانات و عواطفی را بیدار کند که جنبه‌ی درمان‌گر داشته باشد. عواطف درمانی را در تماشاگر برمی‌انگیزد ارزش قائل باشد. اعتقاد راسخ آرتو بر این بود که «تئاتر هرگز قدرت عمل خاص خود را بازنمی‌یابد، مگر اینکه زبان خاص خود را پیدا کرده باشد» (آرتو ۱۹۷۰ :۶۸). در نتیجه، آرتو معتقد بود: «خلقِ واژه‌ها، حرکات و ایماها و همچنین متافیزیکی پرمعنا، برای پیشگیری از سقوط تئاتر در گردابِ روان‌شناسی ضروری است.» (آرتو ۱۹۷۰ :۶۹) گروتفسکی می‌گوید: «آرتو تکنیک مشخصی از خود باقی نگذاشت و هیچ متدی تعیین نکرد. او فقط رویاها و استعاره‌هایی بر جای گذاشت.» (گروتفسکی ۱۹۶۹: ۸۶). همین استعاره‌ها و رویاها الهام‌بخشِ بسیاری از هنرمندان تئاتر، از جمله پیتر بروک و بازیگران کمپانی رویال شکسپیر[2]، در فصل «تئاتر خشونت» در ۱۹۶۴ بود.

---

1 . Antonin Artaud

2 . Royal Shakespear Company

بینِ‌فرهنگی

مواجهه‌ی آرتو با تئاتر جزیره‌ی بالی[1] در نمایشگاه مللِ مستعمره در ۱۹۳۱، عقاید او را شدیداً تحت تأثیر قرار داد و او را به ضرورت بازیگری فیزیکی و پراحساس‌تر آگاه کرد. آرتو یک «ورزشکار قلب» را مجسم کرد، یعنی «همان‌طور که یک بوکسور از ماهیچه‌هایش استفاده می‌کند» بازیگر باید عواطفش را به کار گیرد (۱۹۷۰ :۸۹). در طول قرن بیستم، شناخت روزافزون تئاتر غرب از سنت‌های شرق، در پیشرفت آموزش بازیگر و زیبایی‌شناسیِ اجرا نقش عمده‌ای داشت. بعضی استادان ـ مثل استانیسلاوسکی، چایکین، گروتفسکی و باربا ـ هنرهای مادر و تمرین‌های جامعی از جمله یوگا را در آماده‌سازی «ذهن و بدنِ» بازیگر به کار می‌گرفتند. پیتر بروک و یوجینیو باربا سفرهای زیادی به شرق داشتند تا غنای سنت‌های نمایشی شرق را از نزدیک و در متنِ همان فرهنگ خاص دریابند، و مِیِرهولد، برشت و لیتل‌وود همگی در تئاترهای ضد توهم‌گرای خود، از تکنیک‌های تئاتر آسیا تأثیر پذیرفتند.

این روشِ مخصوص، تئاتر غرب را به وارد کردن مجدد مباحث اجتماعی و سیاسی، به قلمرو تئاتر کشاند. موضوع‌های بین‌فرهنگیِ ناشی از مطالعه‌ی تئاتر شرق، در دو دهه‌ی پایانی قرن بیستم با اشتیاق فراوان مورد بحث بود و بعضی استادان (به ویژه بروک و باربا) در مرکز این گفتمان قرار داشتند.

حضور بازیگر

یان واتسون[2] منظور برشت از طرحِ نظریه‌ی انسان‌شناسی تئاتر را مطالعه‌ی نظام‌مند تئاتر شرق به منظور درک خاستگاه «حضور بازیگر» می‌داند. باربا به این نتیجه رسید که در بسیاری از سنت‌های نمایشیِ شرق، کنترل «حضور» بازیگر، یک اصل اجرایی رایج

---

1 . balinese theatre

2 . Ian watson

است؛ دو رکن اساسی که در این پدیده نقش ایفا می‌کنند، عبارتند از: «کاربرد تکنیک‌های بدنیِ تمرین شده، به قصد درهم شکستن عکس‌العمل‌های عادی و روزمره‌ی بازیگران، و همچنین تدوین قواعدی که استفاده از انرژی را در طول ایفای نقش تنظیم کند.» باربا این ارکان را جزو مؤلفه‌های ضروریِ تشکیل‌دهنده‌ی تکنیک‌های «فراتر از معمول» بازیگر می‌داند.

«حضور» یک اصطلاح تقریباً انتزاعی است که در این کتاب، در زمینه‌های گوناگون آموزش بازیگر، اغلب به آن اشاره می‌شود. تشخیص وسعت حیطه‌ی فهم و تعبیر حضور بازیگر در مقوله‌ی آموزش، اهمیت ویژه‌ای دارد. تحلیل باربا از حضور بازیگر این است: «بودنِ کامل در لحظه‌ی آنی، که مستلزم تمرکز و کنترل انرژی بازیگر است». به نظر نگارنده، در نمایش‌های گرادزیانی[1] بازیگران طبق همان الگوی اجرایی دوگانه‌ی دیدرو عمل می‌کنند، تا به حد اعلای حضوری دست یابند که آنها را قادر می‌سازد تا، هم‌زمان، در سطوح مختلف خودآگاهی عمل کنند.

تعریف دورینداِ هولتون[2] از حضور به ایده‌ی صدا و حرکت چایکین برمی‌گردد. به نظر او، بازیگر فقط دغدغه‌ی حضور «خویشتن» را ندارد بلکه بیشتر متوجه «عمل کردن مطابق تصاویر ذهنی» است. توجه بازیگر کاملاً به این تعامل معطوف است. آن‌گاه که بازیگر هنگام شنیدن و دیدن یک فُرم پدید آمده ـ ایماژ ظاهر شده‌ای که هر لحظه به سرعت خلق می‌شود ـ با یک فرآیند آنی کاملاً درگیر می‌شود، نوع خاصی از تعادل انتقالی، یا دیالوگ، بین بدن و ذهن، را با شنیدن یا دیدنِ شکلِ در حال تغییر یا ایماژ در حال شکل‌گیری ایجاد می‌کند و قادر است هر لحظه با آن هماهنگ شود... (بنابراین) نوعی کیفیت محسوس «حضور» وجود دارد. (ص ۲۴۱)

---

1 . Gardzienice

2 . Dorinda Hulton

سیستم‌ها یا اصول

تحقیق درباره‌ی روش‌شناسی آموزش بازیگری غرب در قرن بیستم مباحثی را پیرامون دو پرسش اساسی پدید آورد. سؤال اول، آیا می‌توان به سیستم جهانی واحدی دست یافت که دربردارنده‌ی یک متد جامع آموزش بازیگر باشد؟ این طرح اولیه‌ی استانیسلاوسکی بود، امّا همان‌طور که کارنیک تأکید می‌کند این سیستمِ نظری نهایتاً راه‌های متعددی پیش روی بازیگر می‌گذارد: «و بازیگر با انتخاب یکی از این راه‌ها «سیستم»[1] را بازآفرینی می‌کند و به آن جنبه‌ی شخصی می‌دهد.» آرزوی استانیسلاوسکی ارائه‌ی «یک راهنما... یک جزوه‌ی راهنما بود، نه یک فلسفه» (ص ۳۳ ـ ۳۴).

سؤال دوم، آیا تکنیک‌های بنیادین یک سیستمِ بازیگری در خلق هر نوع فُرم تئاتری قابل اجراست؟ این نیز از اعتقادات استانیسلاوسکی بود. امّا بعضی از استادانِ تئاتر محدودیت‌هایی در سیستم او یافتند، به‌ویژه در آنجا که سعی داشتند از رئالیسم روان‌شناختی و تفسیر متن‌های موجود فاصله بگیرد. مِیِرهولد یکی از نخستین کسانی بود که آن اصول را دست‌وپاگیر نامید. او با پافشاری بر این موضوع که قابلیت بازیگر، فراتر از تقلید کردنِ صرف است در برابرِ فرضیه‌های روان‌شناختیِ تئاترِ طبیعت‌گرا به مخالفت برخاست. او نیز از طریق تعلیمات فشرده و مستمر بدنی در تمرین‌های بیومکانیک خود در جست‌وجوی شیوه‌ای بود که در همه‌ی سبک‌های تئاتری کاربرد داشته باشد، امّا به وسیله‌ی بیانی چشمگیرتر درباره‌ی اصطلاحاتی همچون جنبه‌های جسمانی، فضایی و موزون بازیگر. کارگردانان بعدی با هر نظریه‌ای درباره‌ی یک شیوه‌ی جهان شمول در زمینه‌ی بازیگری مخالف بودند. مثلاً چایکین معتقد بود:

> سیستم‌ها به منزله‌ی طرح‌هایی عمومی ثبت شده‌اند، نه برای پیروی مطلقِ

---

۱. System، نام روش آموزشی استانیسلاوسکی.