

یوجینیو باربا*

انسان‌شناسی تئاتر*

مجید اخگر

این مقاله ترجمه فصلی از کتاب فرهنگ انسان‌شناسی تئاتر است. در ابتدای این فصل، باربا انسان‌شناسی تئاتر را تعریف می‌کند: مطالعه رفتارهای اجتماعی-فرهنگی و نیز فیزیولوژیک انسان در موقعیتی اجرایی. به نظر او، اجراکنندگان سنتها و فرهنگهای مختلف از اصولی مشابه پیروی می‌کنند. اصولی که می‌توان آنها را «مجموعه‌ای از توصیه‌های مفید» نامید. از موضوعات اصلی این مقاله رفتار روزمره و غیرروزمره یا، به تعبیری هندی، لوکادارمی و ناتیادارمی و تجلی آنها در کار اجراست. باربا در «تعادل پویا» به انرژی اجراکننده، فعال شدن آن در سطح پیش‌بینی، معادلهای مفهوم انرژی در اجراهای شرقی، و نسبت فعال شدن انرژی با تعویض نقطه تعادل بدن (تعادل پویا) می‌پردازد. در «رقص تقابلهای» نیز، کشمکش فنون بدنی روزمره و غیرروزمره و نمود آن در اجرا موضوع بحث است (در رقص بالیایی، تقابل کراس و مانیس). اما رقص تقابلهای به واسطه حذف و ساده‌سازی عمل می‌کند؛ یعنی کنشها از زمینه خود جدا و بدین ترتیب آشکار می‌شوند. باربا با پرداختن به ایکبانا یا گل‌آرایی ژاپنی به نتایجی جالب می‌رسد؛ اینکه معانی انتزاعی از کار ظریف تحلیل و جابه‌جایی پدیده‌ها منتج می‌گردد و از امر انتزاعی نمی‌توان به امر انضمامی و عینی رسید. او با مثال ایکبانا نشان می‌دهد که چگونه نیروهایی که در زمان بالفعل می‌شوند معادل فضایی می‌یابند و این امر در اجرا با گسستن از فنون بدنی روزمره تحقق می‌یابد. بدن مصمم و داستانی در اجرای غربی و شرقی از دیگر مباحث این مقاله است. بحث با تبیین کانونهای انرژی اجراکننده (در تشدید و فعال‌سازی نیروهای دخیل در تعادل، در تقابلهایی که پوشش حرکات را تعیین می‌کنند، در عملکرد ساده‌سازی و جانشینی که عناصر بنیادین کنش را برجسته و بدن را از فنون روزمره دور می‌سازند) و با طرح اهمیت بازی کردن در نقش جنس مخالف و بررسی اصطلاح شاکتی پایان می‌پذیرد. باربا مکرراً به انواع اجراهای شرقی (نو، کابوکی، کیوگن، اپرای پکن، بویو، رقص مایلی، رقص هندی) و بعضی اجراهای غربی (مایم، باله) ارجاع می‌دهد.

*Eugenio Barba (1936-)

* این مقاله ترجمه‌ای است از: Eugenio Barba, "Theatre Anthropology", in: Eugenio Barba and Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology: the Secret Art of the Performer*, transl. Richard Fowler, (London and New York, Routledge, 1995), pp. 8-22.

اجراکنندگان^۱ در کجا می‌توانند چگونگی بنا نهادن مبانی مادی هنر خویش را جستجو کنند؟ این پرسشی است که انسان‌شناسی تئاتر سعی دارد به آن پاسخ دهد. بنابراین، انسان‌شناسی تئاتر نه نیاز به تحلیل و تبیین علمی عناصر زبان کار اجراکننده را برآورده می‌سازد و نه به این پرسش بنیادی فعالان حوزه تئاتر یا رقص پاسخ می‌گوید که چگونه می‌توان بازیگر یا رقصنده‌ای خوب شد.

انسان‌شناسی تئاتر به جای جستجو برای یافتن اصول عام و جامع، در پی دستورالعملهایی کارآمد است. محققان این رشته به جای تواضع علمی، رؤیای آشکار ساختن دانشی را در سر دارند که اجراکننده را در کارش یاری رساند و، به جای کشف قوانین، درصد مطالعه قواعد رفتارند.

در ابتدا، انسان‌شناسی دانش مطالعه رفتار انسانی، هم در سطح اجتماعی - فرهنگی و هم در سطح فیزیولوژیک، تلقی می‌شده است. بنابراین انسان‌شناسی تئاتر مطالعه رفتارهای اجتماعی - فرهنگی و فیزیولوژیک انسان در موقعیتی اجرایی است.

اصول مشابه، اجراهای متفاوت

اجراکنندگان مختلف، در زمانها و مکانهای متفاوت و با داشتن اشکال سبکی مختص سنتهایشان، اصولی مشترک داشته‌اند. وظیفه نخست انسان‌شناسی تئاتر یافتن این اصول تکرارشونده است. این اصول نه دلیل وجود «علم تئاتر» است و نه دلیل وجود چند قانون عام؛ آنها جز «توصیه‌هایی» مشخصاً مفید نیستند - اطلاعاتی کارآمد برای فعالیت صحنه‌ای. با سخن گفتن از «توصیه‌هایی مفید»، در قیاس با اصطلاح «انسان‌شناسی تئاتر»، گویی به چیزی کم‌اهمیت اشاره می‌کنیم. اما باید در نظر داشت که بسیاری از حوزه‌های پژوهشی دیگر نیز - مثلاً معانی و بیان یا علم اخلاق یا بررسی رفتار - در کل از مجموعه‌ای از «توصیه‌های مفید» تشکیل می‌شوند.

این «توصیه‌های مفید» واجد جنبه‌ای ممتازند: می‌توان از آنها پیروی کرد یا چشم پوشید. این توصیه‌ها قوانینی تخطی‌ناپذیر نیستند؛

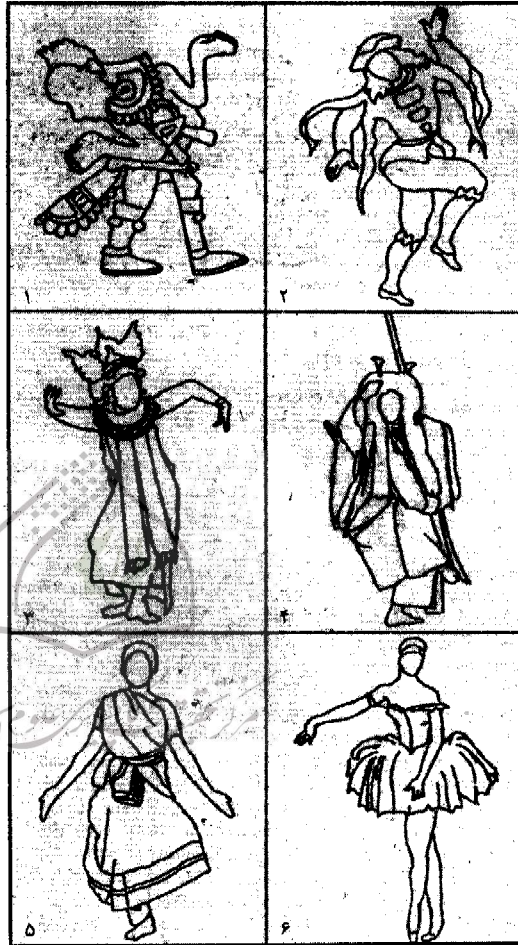
1) performers

بلکه اعتبار آنها در این است که می‌توان نادیده‌شان گرفت و پیش‌تر رفت- و شاید بهترین روش بهره‌گرفتن از آنها نیز همین باشد.

اجراکنندگان غربی معاصر فاقد گنجینه‌ای نظام‌یافته از «توصیه» اند تا پشتوانه و جهت‌بخش کارشان باشد. آنان فاقد قواعدی عملی‌اند که بدون محدود ساختن آزادی هنری، در فعالیتهای مختلف یاری‌شان کند. در مقابل، اجراکننده سنتی شرقی پشتوانه‌ای از «توصیه مطلق» نظام‌یافته و کاملاً آزموده دارد؛ یعنی قواعدی هنری که سبک اجرایی منسجمی را که همه اجراکنندگان گونه‌ای خاص باید از آن پیروی کنند تدوین می‌کند.

واضح است که اجراکنندگانی که در شبکه‌ای از قواعد مدون کار می‌کنند آزادتر از کسانی‌اند که زندانی وضعی دلخواه و فاقد قاعده‌اند، به مانند اجراکنندگان غربی. اما اجراکنندگان شرقی بهای آزادی بیشتر خود را با نوعی تخصصی‌شدن می‌پردازند که

امکانات آنان را برای فرارفتن از محدوده دانسته‌هایشان محدود می‌کند. به نظر می‌رسد که تنها با مطلق و بی‌قید و شرط بودن، یعنی با دوری از تأثیر دیگر سنتها و تجربیات، شکل‌گیری مجموعه‌ای از قواعد دقیق و سودمند و عملی برای اجراکننده ممکن می‌گردد. تقریباً همه استادان تئاتر شرق شاگردان خویش را از پرداختن به دیگر گونه‌های اجرایی بر حذر می‌دارند. گاه حتی از شاگردان خود



تصاویر ۱ تا ۶ اصول مشابه، اجراهای متفاوت: (۱) رقصنده قبیله آزتک (Aztec)؛ (۲) دلقک اروپایی قرون وسطا؛ (۳) رقصنده اهل بالی؛ (۴) بازیگر ژاپنی کابوکی؛ (۵) رقصنده هندی اودیسی (Odissi)؛ (۶) رقصنده باله کلاسیک. اصول تنظیم‌کننده رفتار صحنه‌ای اجراکنندگان در فرهنگهای مختلف یکسان است، اما اجراها متفاوت است.

می‌خواهند که دیگر اشکال تئاتر و رقص را مشاهده نکنند. آنان بر این عقیده استوارند که راه حفظ خلوص سبکی اجراکننده همین است و اجراکنندگان بدین ترتیب تعهد تمام و کمال خود به هنرشان را ثابت می‌کنند. این سازوکار دفاعی دست کم این مزیت را دارد که از پدید آمدن وضع نامعقولی که نتیجه آگاهی از نسبیّت قواعد است جلوگیری می‌کند: فقدان هر گونه قاعده و درافتادن به دام خودرأیی و بی‌حساب و کتابی.

پس همان گونه که بازیگر کابوکی^۲ ممکن است بهترین «رموز»^۳ نمایش نو^۴ را نادیده بگیرد، اتین دکرو^۵— احتمالاً تنها استاد اروپایی که نظام قواعدی قابل قیاس با نظام قواعد سنت شرقی پرورده است— سعی داشته است در شاگردان خویش نوعی فروبستگی بی‌قید و شرط در برابر فرمهای صحنه‌ای جز از آن خود ایجاد کند. از نظر دکرو و همچنین از نظر استادان شرقی، این مسئله ربطی به کوتاه‌بینی یا تعصب ندارد. این امر از این آگاهی نشئت می‌گیرد که بنیانهای کار هر اجراکننده، تقاط آغاز او، باید، حتی به قیمت انزوا، چون ثروتی کلان محافظت شود. در غیر این صورت، این بنیانها دچار فسادی چاره‌ناپذیر می‌شوند و با التقاط^۶ از میان می‌روند. خطر انزوا در آن است که شاید ناچار شویم بهای خلوص را با سترونی بیردازیم. آن استادانی که شاگردانشان را در دژی از قواعد مزوی و محصور می‌کنند— قواعدی که برای محفوظ ماندن قدوتشان نباید نسبی باشند و بدین سبب از مزیت قیاس‌پذیری محروم گشته‌اند— قطعاً کیفیت ویژه نوع هنری خود را حفظ می‌کنند، ولی آینده آن را نیز به مخاطره می‌افکنند.

هر گونه تئاتری قابلیت پذیرش تجربیات دیگر گونه‌ها را دارد، نه برای ترکیب روشهای اجرایی گوناگون، بلکه برای دستیابی به اصول مشترک مبنایی و انتقال دادن این اصول از طریق تجارب خاص خود. در این صورت، پذیرای گونه‌گونیهها بودن لزوماً به معنای درافتادن در التقاط و خلط زبانها نیست. بدین ترتیب، هم از خطر انزوای سترون اجتناب می‌شود و هم از گشودگی در هر

2) Kabuki

3) secrets

4) Noh

5) Etienne Decroux
(1898-1991)

6) Syncretism

تصویر ۷: اتین دکرو
(۱۸۸۸-۱۹۹۱)، بنیان‌گذار مایم
مدرن.



شرایطی، که به آشفته‌گی و بی‌سامانی منتهی می‌شود. در نظر گرفتن امکان دست‌یابی به مبنای آموزشی مشترک، ولو به روشی انتزاعی و نظری، حقیقتاً به معنای تصور روشی مشترک در تولید تئاتر نیست. دکرو چنین می‌نویسد: «تشابه هنرها با یکدیگر از اصولشان است و

نه از آثارشان». من این را نیز اضافه می‌کنم: و چنین‌اند گونه‌های تئاتری. تشابه آنها با یکدیگر از اصولشان است و نه از اجراهایشان. انسان‌شناسی تئاتر در پی مطالعه این اصول است و به کاربردهای بالقوه این اصول علاقه‌مند است و نه به دلایل ژرف و فرضی‌ای که شاید علت شباهت این اصول به یکدیگر را تبیین کند. مطالعه این اصول با این روش هم برای اجراکننده غربی و هم برای اجراکننده شرقی مفید خواهد بود، یعنی هم برای آنان که سنتی مدون دارند و هم برای کسانی که از آن بی‌بهره‌اند.

لوکادارمی^۷ و ناتیادارمی^۸

سانجوکتا پانیگراهی^۹، رقصنده هندی، به من چنین گفت:

ما برای توصیف رفتار انسان دو واژه داریم: «لوکادارمی»، معادل رفتار (دارمی) در زندگی روزمره (لوکا)؛ و «ناتیادارمی»، معادل رفتار در رقص (ناتیا).

در گذر سالیان، من استادان بسیاری را در گونه‌های اجرایی مختلف ملاقات کرده و با برخی از آنان، مدت‌ها همکاری کرده‌ام. هدف پژوهش من مطالعه ویژگیهای سنتهای گوناگون یا علت منحصر به فردی هنرهای آنها نبوده است، بلکه می‌خواستم اشتراکاتشان را بررسی کنم. آنچه در آغاز کم و بیش پژوهش تک‌نفره من بود به تدریج بدل به جستجوی گروهی متشکل از عالمان و متخصصان تئاتر غربی و آسیایی و هنرمندانی از سنتهای گوناگون شده است؛ و من به طور اخص از گروه اخیر سپاس‌گذارم: مشارکت آنان نوعی سخاوت است که سکوت خود را شکستند تا «رموز» و، حتی می‌توان گفت، محرمت حرفه‌شان را آشکار کنند. سخاوت و بلندنظری آنان گاه به نوعی جسارت سنجیده بدل می‌شود. هنگامی که خود در موقعیتهای کاری‌ای قرار می‌گیرند که آنان را وادار به جستجوی چیزی تازه می‌کند و کنجکاوی غریب [آنان] برای تجربه کردن را فاش می‌سازد.

برخی از اجراکنندگان شرقی و غربی از کیفیت حضوری

7) Lokadharmi

8) Natyadharmi

9) Sanjukta Panigrahi

برخوردارند که بلافاصله تماشاگر را تکان می‌دهد و توجه او را به خود معطوف می‌سازد. این امر حتی زمانی که این اجراکنندگان نمایشی بی‌روح و فنی ارائه می‌دهند رخ می‌دهد. تا مدتها می‌پنداشتم که این امر از فن و شگردی خاص سرچشمه می‌گیرد، از قدرت ویژه اجراکننده که حاصل سالیان دراز کار و تجربه است. اما آنچه ما «فن» می‌نامیم در واقع نوعی استفاده خاص از بدن است.

شیوه به کارگیری اندام بدن در زندگی روزمره اساساً با استفاده از آنها در اجرا متفاوت است. ما از فنون و شگردهای روزمره‌مان آگاه نیستیم؛ ما با ژست‌هایی (حرکات و سکانات) که آنها را طبیعی می‌پنداریم، ولی در حقیقت تعین فرهنگی یافته‌اند، حرکت می‌کنیم، می‌نشینیم، چیزها را جابه‌جا می‌کنیم، یکدیگر را می‌بوسیم، و با هم موافقت و مخالفت می‌کنیم. در فرهنگ‌های مختلف، بسته به اینکه مردم با کفش یا بدون کفش راه بروند و چیزها را بر روی سر یا با دست حمل کنند و یکدیگر را با لب یا با بینی ببوسند، فنون بدنی مختلف شکل



تصاویر ۸ تا ۱۰: بالا، لوکادارمی؛ رفتار روزمره زنی هندی در هنگام آراستن خود (نقاشی از قرن یازدهم میلادی)؛ وسط، ناتیادارمی؛ رفتار غیرروزمره رقصنده ادیسی، سانجوکتا پانیگراهی؛ پایین، ناتیادارمی؛ رفتار غیرروزمره یک آناتا (onnagata) بازیگر مردی که در تئاتر کابوکی ژاپن نقش زن را بازی می‌کند. در تصاویر وسط و پایین، «صحنه آینه» اجرا می‌شود.

10) technique

می‌گیرد. اولین گام در کشف اصول حاکم بر «زیست» یا حیات صحنه‌ای هر اجراکننده احتمالاً درک این نکته است که می‌توان فنونی غیرروزمه^{۱۱} را جانشین فنون روزمه^{۱۲} بدن بازیگر ساخت، یعنی فنونی که از شرطی‌شدگیهای معمول بدن پیروی نمی‌کنند. اجراکنندگان این گونه فنون غیرروزمه را به کار می‌گیرند.

در غرب، وجه تمایز فنون بدنی روزمه از فنون غیرروزمه معمولاً نه آشکار است و نه آگاهانه بدان پرداخته می‌شود؛ اما در هند تفاوت در میان این دو آشکار و حتی با وضع اصطلاح رسمیت یافته است: لوکادارمی و ناتیادارمی. فنون روزمه معمولاً تابع اصل تلاش کم‌ترند؛ یعنی گرفتن بیشترین نتیجه با صرف کمترین انرژی. زمانی که با تئاتر اودین^{۱۳} در ژاپن بودم، کنجکاو بودم بدانم معنای عبارتی که تماشاگران در انتهای اجرا برای تشکر از اجراکنندگان به کار می‌برند چیست: «اُتسوکارساما»^{۱۴}. معنای دقیق این عبارت، که صرفاً برای اجراکنندگان به کار می‌رود، این است: «خسته‌ای». اجراکنندگانی که توجه تماشاگران را به خود معطوف ساخته و با آنان ارتباط برقرار کرده‌اند خسته‌اند، چون انرژی‌شان را دریغ نکرده‌اند. به همین سبب از آنان تقدیر می‌شود.

ولی [باید تذکر داد که نسبت دادن] قدرت محسوس در حیات یا «زیست» صحنه‌ای اجراکننده، به نوعی افراط، اتلاف انرژی، تبیین صحیح نیست. تفاوت حیات [صحنه‌ای] اجراکننده با شور حیات آکروبات‌باز آشکار است؛ همچون تفاوت کار اجراکننده با لحظاتی معین از هنرغمایی فوق‌العاده در اپرای یکن^{۱۵} یا دیگر گونه‌های تئاتر یا رقص. در موارد اخیر، آکروبات‌باز «بدن دیگری» را به ما نمایش می‌دهد. بدنی که از فنونی بسیار متفاوت با فنون روزمه بهره می‌گیرد؛ در واقع، چنان متفاوت که گویی از هر پیوندی با این گونه فنون گسسته است. اما در موارد مورد نظر ما، نه با فنون غیرروزمه، بلکه صرفاً با «فنون متفاوت» سروکار داریم. در اینجا، دیگر آن فشار ناشی از فاصله، آن رابطه دیالکتیک، که با فنون غیرروزمه خلق شده است، وجود ندارد. در اینجا، صرفاً پیچیدگی

- 11) bios
- 12) extra-daily
- 13) Odin Teatret
- 14) otsukaresama
- 15) Peking Opera

تصویر ۱۱: فنون مبتنی بر مهارت؛ آکروبات کاران ابرای پکن.



و دور از دسترس بودن مهارتی بدنی. مطرح است. هدف فنون بدنی روزمره برقراری ارتباط است و مقصود از فنون مبتنی بر مهارت ایجاد حیرت و شگفتی و دگرگون ساختن بدن است؛ در حالی که هدف از فنون غیرروزمره قالب بخشیدن^{۱۶} است؛ این فنون به معنای دقیق کلمه «بدن را در قالب»^{۱۷} درمی آورند». تفاوت اصلی فنون غیرروزمره با فنونی که صرفاً بدن را دگرگون می سازند همین است.

16) information

17) in-form

تعادل پویا

توجه به کیفیتی ویژه در حضور صحنه‌ای ما را به این نتیجه رساند که در میان فنون روزمره و فنون مبتنی بر مهارت و فنون غیرروزمره تمایز قابل شوم؛ و همین آخری مورد توجه اجراکننده است. این نوع فنون مشخصهٔ حیات [صحنه‌ای] اجراکننده است، حتی پیش از آنکه چیزی بازنمایی یا بیان شود. پذیرش این امر برای انسانی غریب راحت نیست. چگونه ممکن است در هنر اجراکننده سطحی باشد که او در آن، بی آنکه چیزی را بازنمایی یا معنایی را منتقل کند، حاضر و فعال در برابرمان بایستد؟ در نظر اجراکننده [غریب]، این حالت حضور قدرتمند، در حالی که چیزی به نمایش در نمی‌آید، نوعی تناقض^{۱۸}، تناقض‌گویی، است. موریاکي و اتانابه^{۱۹} تناقض حضور محض اجراکننده را این گونه تشریح می‌کند: «موقعیت اجراکننده‌ای که غیاب خود را به نمایش می‌گذارد.» ممکن است این گفته صرفاً نوعی بازی ذهنی به نظر برسد، اما در حقیقت وجهی اساسی از تئاتر ژاپنی است.

واتانابه خاطر نشان می‌کند که در نمایش نو و کیوگن^{۲۰} و کابوکی، شخصیت واسطی در میانهٔ دو امکان [معمول] دیگر (بازنمایی هویتی واقعی یا داستانی) وجود دارد: شخصیت «واکی»^{۲۱}، بازیگر فرعی در نمایش نو، که اغلب اوقات غیاب خود را به نمایش می‌گذارد. او از فن بدنی غیرروزمره پیچیده‌ای بهره می‌گیرد؛ اما نه برای بیان خود، بلکه برای عطف توجه به قابلیت خود در نایابگری. در لحظات پایانی نو نیز، با این نوع انکار [وجود خود] مواجه می‌شویم— در زمانی که شخصیت اصلی، شیتته^{۲۲}، ناپدید می‌شود. این بازیگر، با آنکه در این حال از قالب شخصیتش درمی‌آید، به هویت روزمره‌اش تبدیل نمی‌یابد؛ او بدون آنکه سعی در بیان چیزی داشته باشد، با همان انرژی لحظات بیانگر [در اجرا]، از تماشاگران کناره می‌گیرد. کوکن^{۲۳}، مردان سیاه‌پوشی که در نو و کابوکی دستیار بازیگر اصلی‌اند، هم باید «غیاب را اجرا کنند». حضور آنان، که

18) oxymoron

19) Moriaki Watanabe

20) Kyogen

21) waki

22) shite

23) kokken

تصویر ۱۲: بازیگر ژاپنی نمایش
نو: بدنی داستانی، نه شخصیتی
داستانی.



بیان‌کننده یا نمایشگر هیچ چیز نیست، چنان مستقیم از انرژی و حیات [صحنه‌ای] بازیگر بهره می‌گیرد که خبرگان می‌گویند کوکن بودن از بازیگر بودن دشوارتر است.

این نمونه‌ها دال بر وجود سطحی است که در آن، فنون بدنی غیرروزمه انرژی اجراکننده را در وضعی خنثا و بدون هر سمت و سوی، یعنی در سطح پیش‌بیانی^{۳۳}، فعال می‌سازند. در تئاتر کلاسیک ژاپن، این سطح گاه آشکارا به نمایش درمی‌آید و گاه پنهان می‌گردد.

24) pre-expressive

در هر صورت، این سطح همواره در [کار] همه اجراکنندگان وجود دارد و مبنای «زیست» یا حیات صحنه‌ای آنان است.

کاربرد اصطلاح «انرژی» بازیگر بدفهمیهای بسیاری در پی دارد. ما معانی انضمامی فراوانی برای واژه «انرژی» قایلیم. انرژی، به لحاظ ریشه‌شناختی، به معنای «فعال و دخیل بودن» است. پس چگونه می‌توان گفت که بدن اجراکننده در سطح پیش‌بیانی فعال و دخیل است؟ چه واژه‌های دیگری را می‌توان جانشین «انرژی» کرد؟ بیان اصول کار اجراکننده شرقی به زبان ما مستلزم استفاده از

کلماتی مانند «انرژی»، «حیات»^{۲۵}، «قدرت»^{۲۶}، و «روح»^{۲۷} است که معادل آنها در زبانهای دیگر عبارت است از: در ژاپنی، «کی-آی»^{۲۸} و «کیکرو»^{۲۹} و «یو-ین»^{۳۰} و «کُشی»^{۳۱}؛ در بالایی^{۳۲}، «تاکسو»^{۳۳} و «ویراسا»^{۳۴} و «بایو»^{۳۵} و «چیکارا»^{۳۶}؛ در چینی، «شون توئنگ»^{۳۷} و «کونگ فو»^{۳۸}؛ در سانسکریت، «پرانا»^{۳۹} و «شاکتی»^{۴۰}. بدین ترتیب، معنای حقیقی اصول حاکم بر حیات اجرایی به سبب ترجمه غیردقیق این اصطلاحات پیچیده مبهم شده است.

اما من سعی کردم بر عکس پیش بروم. من از برخی از استادان تئاتر شرق پرسیدم که آیا در زبانی که در کارشان استفاده می‌کنند کلماتی معادل اصطلاح «انرژی» ما یافت می‌شود یا خیر. ساوامورا سُجورو^{۴۱}، بازیگر کابوکی، چنین پاسخ داد:

ما برای اشاره به اینکه بازیگر در حین کار از انرژی متناسبی برخوردار است یا نه می‌گوییم او واجد یا فاقد کُشی است.

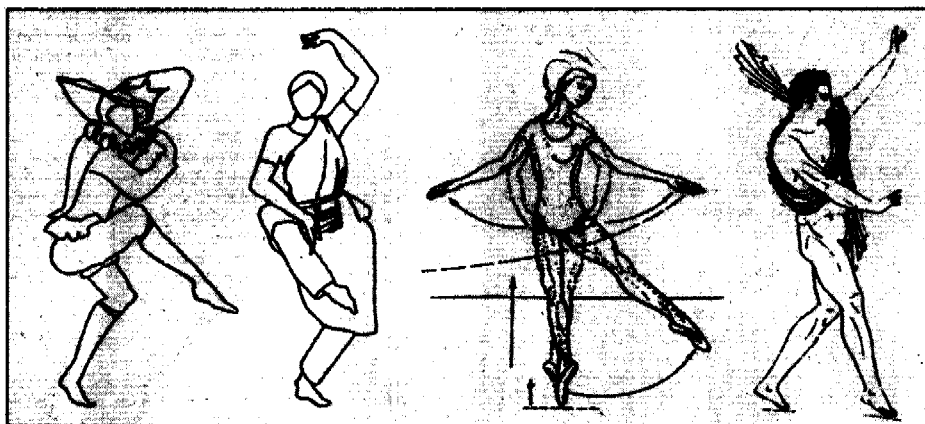
در زبان ژاپنی، کُشی مفهومی انتزاعی نیست، بلکه به معنای عضو مشخصی از بدن، یعنی کیل، است. گفتن اینکه کسی واجد یا فاقد کُشی است بدان معناست که او کیل دارد یا ندارد. ولی کیل نداشتن یعنی چه؟

هنگامی که ما مطابق با فنون بدنی روزمره راه می‌رویم، کیل تابع حرکت پاهاست. اما در فنون غیرروزمره بازیگران کابوکی و نو، کیل ثابت می‌ماند. برای ثابت کردن کیل به هنگام راه رفتن باید زانوئان را کمی خم کنیم و، با استفاده از ستون فقرات، بالاتنه را به

- 25) life
- 26) power
- 27) sprit
- 28) ki-ai
- 29) kikoro
- 30) io-in
- 31) koshi
- 32) Balinese
- 33) taksu
- 34) virasa
- 35) bayu
- 36) chikara
- 37) shun toeng
- 38) kung-fu
- 39) prana
- 40) shakti
- 41) Sawamura Sojuuro

واحدی مجزا تبدیل کنیم که فشار آن رو به پایین است. با این کار، دو نوع کشش متفاوت در بالاتنه و پایین‌تنه ایجاد می‌شود. با این کششها، بدن ناگزیر نقطه تعادلی تازه پیدا می‌کند. این کار نوعی گزینش سبکی نیست، بلکه راهی برای ایجاد حیات [صحنه‌ای] بازیگر است؛ و فقط در مرتبه بعد مشخصه سبکی ویژه می‌شود.

در واقع حیات [صحنه‌ای] بازیگر مبتنی بر عوض کردن نقطه تعادل است. زمانی که ما ایستاده‌ایم و ساکن به نظر می‌رسیم، هیچ‌گاه واقعاً بی‌حرکت نیستیم و با حرکات جزئی بسیاری، وزنمان را جابه‌جا می‌کنیم. در مجموعه پیوسته‌ای از تعدیلات، وزن ما [به نقاط مختلف] منتقل می‌شود: نخست به پنجه‌های پا، سپس به پاشنه‌های پا، حالا به سمت چپ و بعد به سمت راست پا. حتی در بی‌حرکتی تقریباً کامل نیز، این خرده‌حرکات وجود دارد؛ گاه مختصر و گاه مفصل، و برخی اوقات کمتر یا بیشتر مطابق با وضع بدنی و سن و حرفه ما تنظیم شده‌اند. بازیگران حرفه‌ای در اینها آزموده شده‌اند. مثلاً اگر از آنان بخواهیم که تصور کنند در حین راه رفتن یا افتادن یا صعود کردن وزنه‌ای را حمل می‌کنند، درمی‌یابیم که همین تصور صرفاً فوراً تغییری در تعادل آنها ایجاد می‌کند. اگر از شخصی نابازیگر بخواهیم که همین کار را انجام دهد، هیچ تغییری در تعادل بدن او ایجاد نخواهد شد؛ چون برای نابازیگر تخیل کم و بیش عملی منحصرأذهنی است. همه اینها اطلاعات جالب توجهی درباره تعادل و رابطه فرایندهای ذهنی با کششهای عضلانی به ما می‌دهد، ولی حاوی سخن تازه‌ای درباره اجراکننده نیست. در واقع، بیان اینکه اجراکنندگان عادت کرده‌اند بر حرکات و سکانات خود مسلط باشند و تصاویر ذهنی خود را به قالب کششهای بدنی و کلامی درآورند صرفاً به این معناست که اجراکننده اجراکننده است. ولی مجموعه خرده‌حرکاتی که در آزمایشهای تعادل آشکار می‌شود ما را در مسیر دیگری قرار می‌دهد. این خرده‌حرکات نوعی شالوده پنهان در ژرفای فنون بدنی روزمره است که می‌توان آنها را برای افزایش قدرت حضور بازیگر طرح‌ریزی کرد و بسط داد و این گونه به مبنای فنون بدنی غیرروزمه بدل ساخت.



تصویر ۱۳: عرض شدن نقطه تعادل؛ بازیگر کم‌دیا دل آرت‌ت (Commedia dell'Arte) ایتالیا، رقصنده هندی ادیسی؛ رقصنده باله کلاسیک؛ رقصنده یونان باستان در دسته ستایش دیونوسوس.

هر که اجرایی از مارسل مارسو^{۴۲} دیده باشد بی‌شک لحظاتی به سرنوشت غریب بازیگر مایمی^{۴۳} اندیشیده است که چندثانیه، در میان قطعات مارسو، به تنهایی بر روی صحنه ظاهر می‌شود و کاری را بالا می‌گیرد که عنوان قطعه بعد روی آن نوشته شده است. من می‌پذیرم که مایم فرم نمایشی‌ای خاموش است و حتی عنوانهای آن نیز برای پرهیز از شکست سکوت باید به شکلی بی‌کلام ارائه شود؛ اما چرا باید برای این کار از بازیگر مایم مثل تابلوی اعلانات استفاده کنیم؟ آیا این بدان معنا نیست که او در موقعیت یأس‌آوری گرفتار است که در آن، به معنای واقعی کلمه، هیچ کاری نمی‌تواند بکند؟ پیر وری^{۴۴}، بازیگر مایمی که سالها کارتهای عنوان قطعات مارسو را نشان داده بود، روزی گفت که چگونه سعی می‌کرد در لحظات کوتاهی که بر روی صحنه ظاهر می‌شد به نهایت حضور صحنه‌ای ممکن دست یابد. لحظاتی که نه کاری برای انجام دادن داشت و نه می‌توانست کاری کند. او گفت تنها راه رسیدن به این کیفیت آن بود که حالت گرفتن کارت تا حد ممکن قدرتمند و زنده جلوه کند. او برای دست یافتن به این هدف در حضور چند ثانیه‌ای‌اش بر روی صحنه ناگزیر بود مدتی طولانی برای یافتن «تعادل ناپایدار»^{۴۵} خود تمرکز کند. بدین ترتیب، سکون او به سکونی

42) Marcel Marceau (1923-2007)

43) mime

44) Pierre Verry

45) precarious balance

پویا و نه ایستا بدل می‌شد. وری، که چیزی جز این برای کار نداشت، ناگزیر بود خود را به مبنای^{۴۶} [کار] بدل کند و این مبنا را در تغییر تعادل [خود] پیدا کرد.

حالت‌های بدنی مبنا در گونه‌های تئاتری شرق نیز نمونه‌های اعوجاجی عمدی و مهارشده در تعادل است. اجراکنندگان سنت‌های مختلف شرقی برای کاهش نقطه اتکای بدن و ناپایدار ساختن تعادل حالت پاها و زانوان و شیوه استقرار کف پا بر روی زمین را تغییر یا فاصله میان دو پا را کاهش می‌دهند. سانچوکنا پانگیراهی می‌گوید:

کل فن رقص بر تقسیم عمودی بدن به دو نیمه برابر و توزیع نابرابر وزن در آنها استوار است، به نحوی که لحظه‌ای وزن بیشتر روی یک نیمه بدن باشد و لحظه‌ای بعد روی نیمه دیگر.

به عبارت دیگر، در رقص، جابه‌جاییهای جزئی و مداوم وزن بدن برای ساکن ماندن گویی در زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد و بزرگ می‌شود. جابه‌جاییهایی که در آزمایشگاه‌های ویژه سنجش تعادل با دیگرام‌های پیچیده نشان داده می‌شود. همین «رقص تعادل»^{۴۷} است که در بنیانهای همه گونه‌های اجرایی با آن مواجهیم.

رقص تقابلیها

خواننده نباید از اینکه من کلمات «بازیگر» و «رقصنده» را بدون تمایز با هم به کار می‌برم، همان طور که با بی‌توجهی بارزی از شرق به غرب و بالعکس می‌روم، متعجب شود. اصول حیات [صحنه‌ای]، که ما در پی آنها هستیم، به تمایز میان آنچه ما «تئاتر» یا «رقص» یا «پانتومیم» می‌نامیم مقید نیست. گوردون کریگ^{۴۸}، با ردّ تصاویر پیچیده‌ای که منتقدان برای توصیف شیوه ویژه راه رفتن هنری ابروینگ^{۴۹}، بازیگر انگلیسی، به کار گرفته بودند، صرفاً گفت: «ابروینگ بر روی صحنه راه نمی‌رفت، بلکه می‌رقصید.» همین انتقال از تئاتر به رقص، این بار به معنایی منفی، برای انتقاد از پژوهش‌های میرهولد^{۵۰} به کار رفته است. برخی از منتقدان پس از دیدن اجرای او از دون ژوان^{۵۱} نوشتند که کار او تئاتر واقعی نبود، بلکه باله بود.

46) the essential

47) dance of balance

48) Gordon Craig

49) Henry Irving
(1836-1905)

50) V. E. Meyerhold
(1874-1939)

51) Don Juan



تصاویر ۱۴ و ۱۵: این دکور: «هامیم تصویری از فعالیت است.»

گرایش به تمایز رقص از تئاتر، که ویژگی فرهنگ ماست، آشکارکننده آسیب عمیق و خلأی سابقه‌ای است که مداوماً بازیگر را با خطر چشم‌پوشی از بدن و رقصنده را با خطر گرایش به مهارت و تسلط صرف مواجه می‌کند. این تمایز در نزد اجراکننده شرقی بی‌معناست؛ همان طور که در نزد اجراکنندگان اروپایی دیگر دوره‌های تاریخی، مثلاً دلقک^{۵۲} یا کم‌دین قرن شانزدهم میلادی، بی‌معنا بود. ما می‌توانیم از بازیگر نو یا کابوکی بیرسیم که واژه «انرژی» را در زبان حرفه‌ای‌اش چگونه معنا می‌کند؛ ولی اگر از او بخواهیم که تفاوت میان رقص و تئاتر را برایمان شرح دهد، سرش را با تعجب تکان خواهد داد. ساوامورا سوجورو، بازیگر کابوکی، می‌گفت «انرژی را می‌توان به کُشی برگرداند»؛ و هیدئو کانزه^{۵۳}، بازیگر نو، در این باره می‌گوید: پدرم هیچ وقت نمی‌گفت «کُشی‌ات را بیشتر کن»؛ او در حالی که کپل مرا گرفته بود و به عقب می‌کشیدم، وادارم می‌کرد که بکوشم راه بروم؛ و به این ترتیب، همه چیز را در این باره به من می‌فهماند.

او برای غلبه بر کشش دست پدرش مجبور می‌شد بالاته‌اش را کمی به جلو بدهد، زانوانش را خم کند، کف پاهایش را به زمین فشار دهد، و به جای گام برداشتن معمولی، پاهایش را رو به جلو بلغزاند. نتیجه کار همان روش اصلی راه رفتن در نو بود. انرژی نیز، چون کُشی، نتیجه تغییر ساده و ماشینی در تعادل نیست؛ بلکه پیامد کشش در میان نیروهای مخالف است.

52) jester

53) Hideo Kanze

مائوجو نومورا^{۵۴}، بازیگر کیوگن، به یاد می‌آورد که بازیگران نو در مدرسه کیتا^{۵۵} می‌گفتند:

بازیگر باید تصور کند که در بالای سرش حلقه‌ای آهنی آویخته است و او را رو به بالا می‌کشد. او باید در برابر این کشش مقاومت کند تا باهایش را بر روی زمین نگه دارد.

اصطلاح ژاپنی برای این کشش متقابل «هیپاری های»^{۵۶} است، به معنای «کشیدن چیزی یا کسی به سمت خود، در حالی که آن شخص یا شیء نیز سعی دارد همین کار را بکند». هیپاری های نیز در میانه بخشهای بالا و پایین بدن بازیگر وجود دارد، همین طور در حد واسط جلو و عقب بدن او. در عین حال، در میان بازیگران و نوازندگان نیز هیپاری های برقرار است. در واقع، آنان هماهنگ با یکدیگر به اجرا نمی‌پردازند؛ بلکه می‌کوشند از هم فاصله بگیرند، به طور متناوب یکدیگر را غافلگیر کنند، ضرب^{۵۷} کار یکدیگر را بگیرند و، با این حال، چندان از هم دور نشوند که تماس و پیوند ویژه‌ای را از دست بدهند که آنان را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد.

با بسط این مفهوم می‌توانیم بگوییم که از این نظر، فنون بدنی غیرروزمرة رابطه‌ای هیپاری های با فنون روزمره دارد. در واقع، متوجه شده‌ایم که فنون غیرروزمرة، اگرچه با فنون روزمره تفاوت دارند، در کشمکش با آنها می‌مانند، بی‌آنکه کاملاً از آنها منفک و مجزا شوند. بدن اجراکننده به واسطه کششی در میان نیروهای متقابل حیات [صحنه‌ای] خود را در معرض دید تماشاگران قرار می‌دهد: این اصل تقابل است. بر مبنای این اصل، که بی‌شک بخشی از تجربیات اجراکننده غربی نیز هست، سنتهای مدون شرقی نظامهای ترکیبی گوناگونی به وجود آورده‌اند.

در ابرای پکن، کل الگوی حرکتی بازیگر بر مبنای این اصل شکل می‌گیرد که هر حرکتی باید در جهتی مخالف آنچه نهایتاً بدان ختم می‌گردد آغاز شود. همه اشکال رقص بالایی از ترکیب مجموعه‌ای از تقابلها در میان «کراس»^{۵۸} و «مانیس»^{۵۹} شکل می‌گیرد.

- 54) Mannojo Nomura
- 55) Kita
- 56) hippari hai
- 57) tempo
- 58) keras
- 59) manis



کراس به معنای قوی و سخت و شدید است و مانیس به معنای ضعیف و نرم و لطیف. کراس و مانیس را می‌توان درباره حرکات و حالات گوناگون بخشهای مختلف بدن در رقص یا حرکات متوالی اجرایی واحد به کار برد. این رابطه در حالت مبنای رقص بالیایی، که ممکن است به چشم فردی غربی به شدت تصنعی بنماید، به روشنی دیده می‌شود. در هر صورت، این امر نتیجه آن است که پیوسته بخشهایی از بدن که به حالت کراس‌اند به حالت مانیس درمی‌آیند و بالعکس.

رقص تقابل مشخصه حیات [صحنه‌ای] اجراکننده در بسیاری از سطوح است. اجراکنندگان در حین پیگیری این رقص از نوعی معیار برای تعیین جهت‌یابی استفاده می‌کنند: ناراحتی. دکرو می‌گوید «مایم ناراحتی در ناراحتی است»؛ و استادانی از

تصویر ۱۶: رقص تقابلها؛
هنری ایروینگ
(Henry Irving, 1838-1905)
در نقش کاردینال ولسی
(Wolsey)، در هنری هشتم
شکسپیر (قس تصاویر ۱۷ و ۱۸).

60) Katsuko Azuma

61) Buyo

سنتهای گوناگون اقوالی مشابه این دارند. استاد کاتسوکو آزوما، رقصنده بویو^{۶۰}، رقص ژاپنی، به او گفته که درستی حالتی را که گرفته است می‌تواند با دردآور بودن آن بسنجد. استاد با لبخند افزوده است که «البته دردآور بودن حالت بدن لزوماً به معنای درست بودن آن نیست». سانجوکتا پانیگراهی، رقصنده هندی، و استادان ابرای پکن و باله کلاسیک یا رقص بالیایی - همگی بر همین نظر تأکید می‌کنند. به این ترتیب، ناراحتی به ابزار هدایت، نوعی رادار درونی، بدل می‌شود که اجراکننده را قادر می‌سازد در حین کار خود را مشاهده کند - البته نه با چشم، که به واسطه مجموعه‌ای از ادارکات جسمانی‌ای که

دخیل بودن کششهای غیرروزمه و غیرمعمول در بدن را تصدیق می‌کنند. زمانی من از استاد اهل بالی، آی مده پاسک تمپو^{۶۲}، سؤال کردم که به نظر او استعداد اصلی بازیگر یا رقصنده چیست؛ و او پاسخ داد «تاهان»^{۶۳}، «توان مقاومت و تحمل». در تئاتر چین نیز، با همین مفهوم مواجه می‌شویم. در آنجا، برای اشاره به اینکه بازیگری بر هنرش احاطه و تسلط دارد، می‌گویند او واجد کونگ فوست، که در حقیقت به معنای «توان پایداری و مقاومت» است. در غرب، می‌توانیم از کلمه «انرژی» برای رساندن همین معنا استفاده کنیم؛ یعنی «توان مقاومت در کار، تحمل». اما این کلمه باز ممکن است مشکل‌ساز شود.



اجراکنندگان غربی زمانی که می‌خواهند پرتحرک باشند، زمانی که می‌خواهند از همه انرژی خود بهره گیرند، معمولاً با شدت و حدت بسیار در مکان حرکت می‌کنند. آنان با سرعت و قدرت بدنی بسیار حرکاتی چشمگیر انجام می‌دهند؛ و چنین تلاشی با خستگی و کوفتگی مفرط و کار سخت همراه است. اما بازیگران شرقی (یا بازیگران بزرگ غربی) ممکن است تقریباً بی‌آنکه حرکتی انجام دهند حتی از این نیز خسته‌تر شوند. خستگی آنان ناشی از افراط در صرف نیرو و حرکات چشمگیر نیست، بلکه معلول بازی تقابلهاست. بدن آنان از انرژی سرشار می‌شود؛ چون مجموعه‌ای از اختلافهای پتانسیل^{۶۴} در آن ایجاد می‌شود که بدن را، حتی با حرکاتی آرام یا در سکون ظاهری، کاملاً زنده و آماده می‌سازد. رقص تقابلهای پیش از آنکه «با» بدن باشد «در» بدن است. درک این اصل حاکم بر حیات

تصویر ۱۷: رقص تقابلهای وی. ای. میرهولد (V. E. Meyerhold, 1874-1939) در آکروبات‌بازها (Acrobats)، اثر اف. شنتان (F. Shentan) (قس تصاویر ۱۶ و ۱۸).

62) I Made Pasek Tempo

63) tahan

64) differences of potential

[صحنه‌ای] اجراکننده ضروری است: انرژی لزوماً برابر با حرکت در مکان نیست.

در لوکادارمی، یعنی فنون بدنی روزمره، نیروهایی که موجب دراز یا جمع کردن دست یا پا یا انگشت دست می‌شوند هر یک به نوبت به جریان درمی‌آید. اما در ناتیادارمی، یعنی فنون بدنی غیرروزمره، دو نیروی مخالف (باز کردن و بستن) هم‌زمان جریان می‌یابد؛ یا بهتر است بگوییم دستها، پاها، انگشتان، ستون فقرات، گردن- همه این اندامهای بدن انگار در مقاومت در برابر نیرویی باز می‌شود که سپس آنها را به بسته شدن وادار می‌کند و برعکس. مثلاً کاتسوکو آزوما شرح می‌دهد که در حرکتی که بالاتنه کمی خم می‌شود و دستها با قوسی ملایم رو به جلو دراز می‌شود- یعنی حرکت معمول رقص بویو و نمایش نو- کدام نیروها دخیل است. او درباره نیروهایی سخن می‌گوید که بر خلاف جهتی که به نظر می‌رسد عمل می‌کنند. به گفته او دستها به جلو دراز نمی‌شوند تا حالت قوسی ایجاد کنند، بلکه حرکت به گونه‌ای است که انگار دستها جعبه چهارگوش بزرگی را به سمت قفسه سینه می‌کشند. به این طریق، دستها، که به نظر می‌رسد از بدن دور می‌شوند، در واقع رو به بدن فشار می‌آورند؛ همان طور که بالاتنه، که به داخل فشرده شده است، در برابر فشار مقاومت می‌کند و رو به جلو خم می‌شود.

هنر حذف^{۶۵}

اصلی که به واسطه رقص تقابلها در درون بدن آشکار می‌شود، با وجود جلوه‌های مختلفش، از رهگذر حذف عمل می‌کند. کنشها از زمینه خود جدا و بدین ترتیب آشکار می‌شوند. حرکاتی که در قالب رقص در هم بافته شده‌اند بسیار پیچیده‌تر از حرکات روزمره به نظر می‌رسند. در حقیقت، این حرکات نتیجه ساده‌سازی است: این حرکات از لحظاتی ترکیب شده‌اند که در آنها تقابلهای حاکم بر پوییش بدن در ساده‌ترین سطح متجلی شده است. این وضع بدین ترتیب شکل می‌گیرد که دسته‌ای کاملاً مشخص از نیروها- یعنی

65) the virtue of omission



تقابلها - مجزا و تشدید می‌شوند و با هم یا در پی هم ترکیب می‌گردند. در اینجا نیز با استفاده غیرمقتصدانه از بدن روبه‌رویم، زیرا فنون روزمره به تلفیق فرایندهای گوناگون گرایش دارند که نتیجه آن نیز حفظ زمان و انرژی است. دکرو می‌نویسد که مایم «تصویری از فعالیت است که به کمک بدن شکل گرفته است»؛ و این سخن او را با توجه به سنتهای دیگر نیز می‌توان مسلم گرفت. این «تصویر فعالیت» جسمانی یکی از اصول حاکم بر حیات [صحنه‌ای] کسانی

تصویر ۱۸: رقص تقابلها؛
بازیگر کابوکی (قس تصاویر ۱۶
و ۱۷).

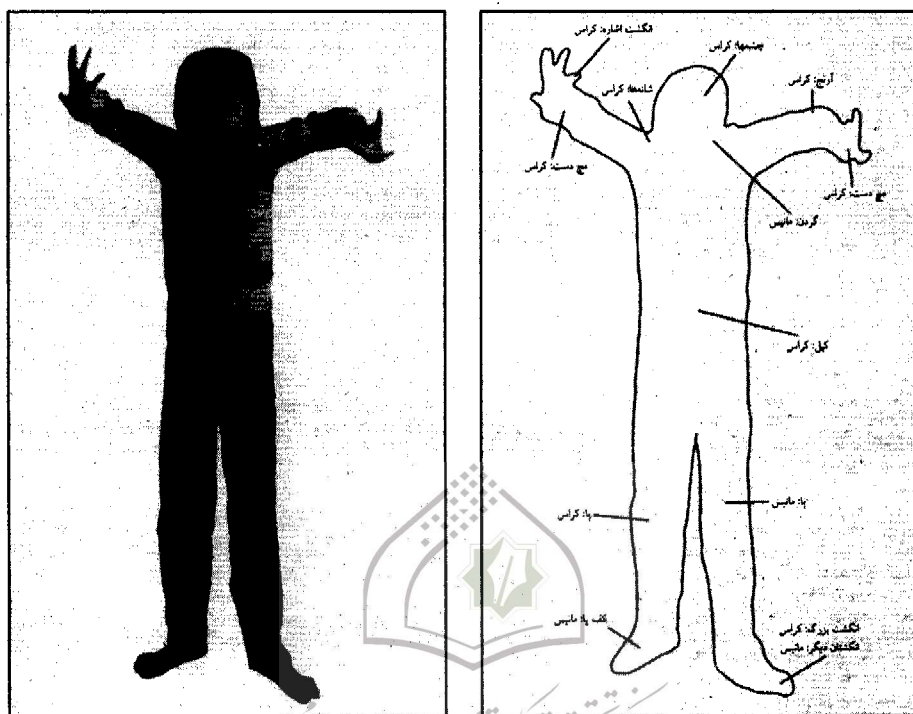
است که همین حالت را پنهان می‌کنند؛ مانند رقصندگان باله کلاسیک، که وزن و تلاششان را در پس تصویری از سبکی و سهولت پنهان می‌کنند. از آنجا که تقابل جوهر انرژی است، اصل تقابلهای با اصل ساده‌سازی در پیوند است. ساده‌سازی در اینجا به معنای حذف برخی از عناصر برای برجسته ساختن دیگر عناصر است. بدین ترتیب، عناصر برجای‌مانده جلوه‌ای ماهوی می‌یابند.

همان اصولی که حیات [صحنه‌ای] رقصنده را، که حرکاتش آشکارا متفاوت با حرکات روزمره است، دوام می‌بخشد می‌تواند حیات [صحنه‌ای] بازیگر را هم، که حرکاتش بیشتر به حرکات روزمره می‌ماند، حفظ کند. در واقع، بازیگران هم می‌توانند پیچیدگی استفاده روزمره از بدن را کنار بگذارند تا جوهر کارشان یا «زیست» شان خود از طریق تقابلهای بنیادین متجلی شود و هم می‌توانند بسط کنش در مکان را حذف کنند. داریو فو^{۶۶} توضیح می‌دهد که قدرت حرکت بازیگر حاصل نوعی ترکیب است؛ یعنی یا فشرده کردن کنشی که انرژی بسیار در فضایی محدود می‌طلبد یا خلق عناصر صرفاً ضروری کنش و حذف عناصری که زاید تشخیص داده می‌شود. دکرو، چون بازیگری هندی، بدن را اساساً محدود به تنه تلقی می‌کند. او حرکات دستها و پاها را فرعی و ضمیمه یا «نامعتبر»^{۶۷} می‌شمارد که تنها در صورت نشئت یافتن از تنه جزئی از بدن است.

می‌توان این فرایند را، که در آن فضای اشغالی هر کنش محدود است، فرایند جذب انرژی قلمداد کرد. این فرایند با تشدید تقابلهای گسترش می‌یابد و راهی نو و متفاوت برای کشف آن «اصول تکرارشونده‌ای» می‌گشاید که احتمالاً در عمل اجرایی مفید است. تقابل در میان نیروی در جهت کنش و نیروی مخالف آن به مجموعه قواعدی— چون قواعدی که بازیگران نو و کابوکی به کار می‌گیرند— بدل می‌شود که در میان انرژی صرف‌شده در مکان و انرژی صرف‌شده در زمان تقابل ایجاد می‌کند. مطابق با یکی از این قواعد، هفت‌دهم انرژی بازیگر باید در زمان و تنها سه‌دهم آن باید در مکان

66) Dario Fo

67) anecdotal



صرف شود. همچنین بازیگران به این مسئله اشاره می‌کنند که انگار کنش واقعاً در جایی که ژست در فضا متوقف شده است تمام نمی‌شود و در زمان ادامه می‌یابد.

هم در کابوکی و هم در نو، اصطلاحی وجود دارد به نام «تامرو»^{۶۸}، که می‌توان آن را به دو گونه نشان داد: با اندیشه‌نگاری^{۶۹} در خط چین، به معنای «گرد آوردن»؛ و با اندیشه‌نگاری در خط ژاپنی، به معنای «خم کردن» چیزی که هم منعطف است و هم مقاوم، مانند خیزران. تامرو دال بر کنش نگه داشتن و ممانعت است. از تامرو اصطلاح «تامه»^{۷۰} مشتق می‌شود و معنای آن قابلیت حفظ انرژی است، جذب انرژی لازم به کنش محدود به فضا برای اجرای کنشی کمتر محدود. بر اساس این قابلیت، می‌توان مهارت بازیگر را وصف کرد. استاد برای اینکه به بازیگر بفهماند که حضور صحنه‌ای

تصاویر ۱۹ تا ۲۰: اصول کراس و مانس (شدت و نرمی) در یکی از حالات رقص بالایی، که یاس (Jas)، دختر کوچک آی مده پاسک تمپو، استاد رقصنده، آن را نمایش می‌دهد.

68) tameru

69) ideogram

70) tame

بایسته، قدرت لازم، را داشته یا نه می‌گوید که او واجد یا فاقد تامه بوده است.

ممکن است به نظر رسد همه اینها نوعی تدوین و قاعده‌سازی افراطی و بیش از حد پیچیده هنر بازیگر است. ولی در حقیقت این اصل از تجربه‌ای نشئت می‌گیرد که در میان اجراکنندگان سنتهای بسیار متنوع مشترك است: فشرده‌سازی انرژی در حرکاتی محدود، که همان انرژی معمولاً باید صرف کنشی بسیار گسترده‌تر و سنگین‌تر شود؛ مانند: درگیر ساختن کل بدن در کنش روشن کردن سیگار، به نحوی که گویی جعبه سنگینی را بلند می‌کند و نه کهرتی کوچک را؛ یا تکان دادن فك و چانه با دهان نیمه باز، با نیرویی که برای گاز زدن لازم است. این گونه کار کردن کیفیت انرژی‌ای را آشکار می‌سازد که کل بدن اجراکننده را، حتی در حال سکون، به اهتزاز درمی‌آورد.

احتمالاً، به همین علت، بسیاری از بازیگران بزرگ قادر بوده‌اند لحظات به اصطلاح «بی‌کاری صحنه‌ای»^{۷۱} خود را به برجسته‌ترین صحنه‌های کارشان بدل کنند. این بازیگران زمانی که ناگزیرند بازی خود را متوقف کنند و در حاشیه بمانند تا دیگر بازیگران کنش اصلی صحنه را پیش برند، می‌توانند نیروی فعالیت‌هایی را که اجازه انجام دادنشان را ندارند در حرکات جزئی و کم و بیش نامشهود خود جذب کنند؛ و دقیقاً در همین موقعیتهاست که «زیست» [صحنه‌ای] آنها با قدرتی خاص آشکار می‌گردد و اثر خود را در حافظه تماشاگر بر جای می‌گذارد. «بی‌کاری صحنه‌ای» مختص بازیگر غربی نیست. در قرن هفدهم میلادی، کامیکو کیچی‌وایمون^{۷۲}، بازیگر تئاتر کابوکی، رساله‌ای درباره هنر بازیگر به رشته تحریر درآورد با عنوان غوغا در سر^{۷۳}. او می‌نویسد که در لحظاتی معین از برخی اجراها، که تنها یک بازیگر در حال رقص است، بازیگران دیگر به تماشاگران پشت می‌کنند و به استراحت می‌پردازند. او در ادامه می‌گوید:

اما من استراحت نمی‌کنم و کل رقص را در ذهنم اجرا می‌کنم. اگر این کار را نکنم، جلوه‌ی هشتم برای بینندگان جالب نخواهد بود.

71) stage business

72) Kameko Kichiwaemon

73) Dust in the Ears

هنر تئاتری حذف به معنای «رها ساختن خود» در بی‌کنشی مبهم نیست. بر روی صحنه و برای اجراکننده، حذف «حفظ» چیزی است که صفت ممیزهٔ حیات صحنه‌ای واقعی است، نه هدر دادن آن با بیانگری و تحرك بیش از حد. در حقیقت زیبایی حذف زیبایی کنش غیرمستقیم است - زیبایی حیاتی که با حداکثر شدت در حداقلی از فعالیت تجلی یافته است. باز هم باید گفت که بازی تقابلهای حتی از سطح پیش - بیانی هنر بازیگر فراتر می‌رود.

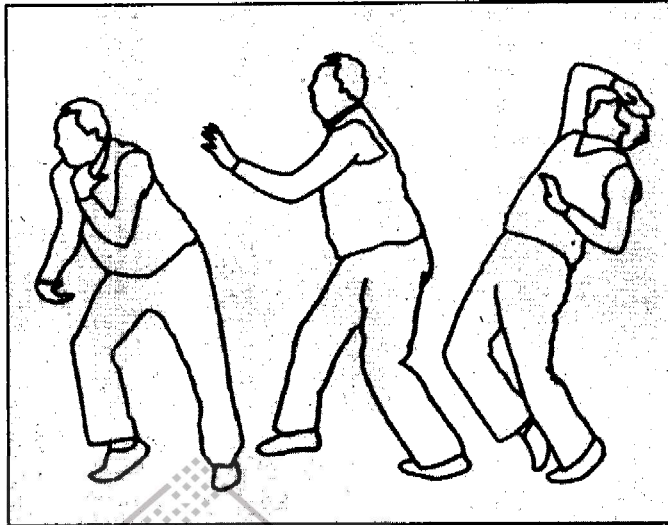
میان‌برده

در این مرحله ممکن است کسی به درستی بیرسد که آیا اصولی که من برای اجراکننده برشمرده‌ام ما را از تئاتر و رقص، به معنایی که در کشورهای غربی درک و اجرا می‌شود، بیش از حد دور نمی‌کند؟ آیا این اصول حقیقتاً «توصیه‌هایی مفید» و یاری‌رسان ما در اجرایند؟ آیا عطف توجه به سطح پیش - بیانی هنر اجراکننده ما را از مسائل واقعی اجراکنندهٔ غربی غافل نمی‌کند؟ آیا احتمال دارد که سطح پیش - بیانی صرفاً در فرهنگهای تئاتری کاملاً مدون و قاعده‌مند قابل اثبات باشند؟ آیا احتمالاً ویژگی اصلی سنت غربی نداشتن ساختار مدون و در پی بیان شخصی بودن نیست؟ بی‌شک این پرسشها کاملاً بجاست؛ اما به جای آنکه پاسخهایی فوری طلب کنند، ما را به توقف و اندکی درنگ دعوت می‌کنند.

پس بگذارید کمی دربارهٔ گلها بگوییم.

زمانی که چند شاخهٔ گل را در گلدان می‌گذاریم، هدفمان به غایش گذاشتن زیبایی آنهاست تا از آنها لذت ببریم. در عین حال ممکن است کاری کنیم که معانی ثانوی نیز پیدا کنند: ادای احترام به والدین، ادای تکلیف دینی، عشق، قدردانی، احترام. اما گلها با تمام زیبایی خود نقصی دارند: آنها از بستر [طبیعی]شان بیرون کشیده شده‌اند، ولی کماکان فقط خود را به غایش می‌گذارند. آنها مانند بازیگرانی‌اند که دکرو دربارهٔ آنان گفته است: انسانی محکوم به اینکه صرفاً شبیه انسان باشد، جسمی که از جسم تقلید کند. ممکن است

تصویر ۲۱: توالی تلفیقی با اجرای بازیگر ایتالیایی، داریو فو: لحظات سکون در کشش شدید ناشی از تقابلها.



این امر خوشایند باشد؛ اما برای آنکه چیزی هنر تلقی شود، صرفاً خوشایند بودن کفایت نمی‌کند. دکرو می‌افزاید برای اینکه چیزی هنر محسوب شود، باید انگاره^{۷۴} چیزی دیگر را به نمایش درآورده باشد (واسطه به نمایش درآمدن انگاره چیزی دیگر باشد). گلهای داخل گلدان همانند که هستند؛ ممکن است گاهی موضوع کار هنری قرار گیرند، اما هیچ‌گاه خود اثر هنری نیستند.

حال تصور کنید از گلهای چیده‌شده برای نمایش چیزی دیگر استفاده کنیم: نمایش تلاش گیاه برای رشد، برای فاصله گرفتن از زمینی که ریشه‌های گیاه، هم‌زمان با حرکت گیاه به سوی آسمان، هر دم بیشتر در آن فرومی‌رود. تصور کنید که بخواهیم گذر زمان را مطابق با شکوفایی، رشد، باردهی، و مرگ گیاه نشان دهیم. اگر ما در این کار موفق شویم، شاخه‌های گل چیزی غیر از شاخه‌های گل را به ما نشان می‌دهند و به اثری هنری بدل می‌شوند؛ و به این ترتیب، ما به «ایکبانا»^{۷۵} [هنر گل‌آرایی] رسیده‌ایم.

74) idea

75) Ikebana

اندیشه‌نگاری که برای ایکبانا به کار می‌رود به معنای «زنده ساختن گل» است. از آنجا که حیات گل [با چیدنش] پایان یافته یا

متوقف شده، بازنمایی آن ممکن گشته است. فرایند کار روشن است: چیزی از وضع زیست طبیعی‌اش بیرون کشیده شده است (یعنی مرحله‌ای که ما گلها را به سادگی در گلدان جای می‌دهیم) و قواعدی دیگر جانشین قواعد حاکم بر آن وضع طبیعی شده و کاربرد قواعد اولیه به شکلی تمثیلی احیا شده است. مثلاً این گلها دیگر در بستر زمان عمل نمی‌کنند و فرایند شکوفایی و پژمردگی‌شان در دوره‌های زمانی آشکار نمی‌گردد، اما می‌توان این گذر زمانی را به یاری تمثیلی مکانی اظهار کرد؛ می‌توان یک غنچه و گلی کاملاً شکفته را در کنار هم - در قیاس با هم - قرار داد؛ می‌توان با دو شاخه، یکی ایستاده و رو به بالا و دیگری خمیده و رو به پایین، نگاه را متوجه جهت رشد و گسترش گیاه ساخت: نیروی آن را به زمین پابند می‌کند و نیروی دیگر آن را از زمین دور می‌سازد. شاخه سوم، که به صورت اریب امتداد یافته است، می‌تواند نشان‌دهنده نیروی مرکزی باشد که بر این دو کشش متقابل است. بدین ترتیب، ترکیبی که به نظر می‌رسد از نوعی ذوق زیبایی‌شناختی سلیم سرچشمه گرفته باشد، در حقیقت، محصول تحلیل و تشریح پدیده‌ای خاص و انتقال دادن انرژی مفید به زمان به قالب خطوطی است که در فضا امتداد می‌یابند.

این انتقال ترکیب‌بندی ما را پذیرای معانی جدید، متفاوت با معانی اولیه، می‌کند: شاخه‌ای که رو به بالا دارد آسمان را و شاخه‌ای که رو به پایین دارد زمین را و شاخه مرکزی واسطه میان این دو قطب، یعنی انسان، را تداعی می‌کند. نتیجه تحلیل اجمالی واقعیت و انتقال دادن این واقعیت بر طبق اصولی که بدون بازسازی‌اش آن را به نمایش می‌گذارند موضوعی می‌شود برای تأمل فلسفی.

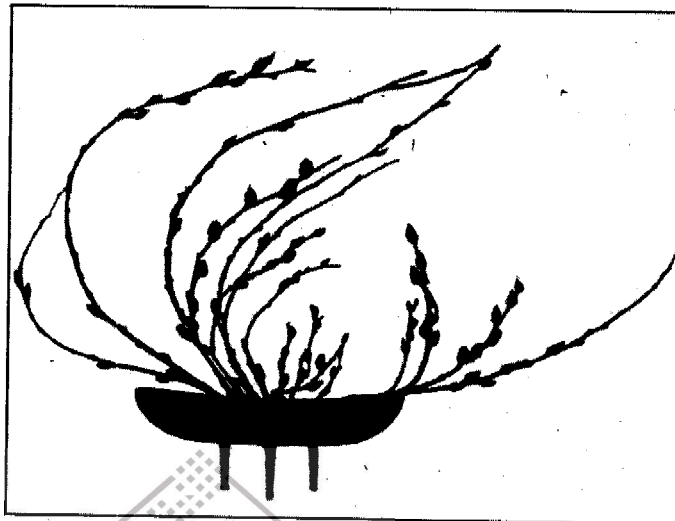
ذهن ما در حفظ و ابقای قصد نهفته در غنچه با دشواری مواجه است، زیرا چیزی که به این ترتیب سامان‌یافته دستخوش رشدی سریع است و، برخلاف تصور ما، میلی شدید به گل بودن و نه غنچه بودن از خود نشان می‌دهد.

اینها سخنانی است که برتولت برشت^{۷۶} به هو - جه^{۷۷} نسبت می‌دهد و بدین صورت ادامه می‌یابد:

76) Bertolt Brecht
(1898-1956)

77) Hu-jeh

تصویر ۲۲: امواج: ایکباناای از مدرسه سوگهتسو (Soghetsu).



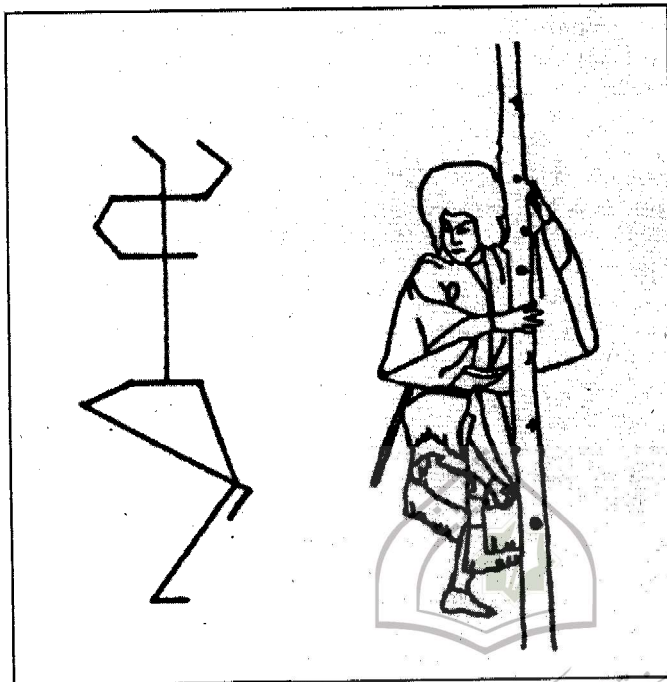
بدین ترتیب، برای انسان اندیشمند، غنچه گل به مفهوم چیزی است که در حال در طلب بدل شدن به چیزی دیگر است.

ایکبانا دقیقاً همین «دشواری» در اندیشه ما را طرح می‌کند: نشانه‌ای از گذشته و اشاره‌ای به آینده، باز نمودی به واسطه سکون حرکت مداوم که مثبت را منفی می‌کند و بالعکس.

مثال ایکبانا روشن می‌سازد که چگونه معانی انتزاعی از کار ظریف تحلیل و جابه‌جایی پدیده‌ای عینی منتج می‌گردد. اگر کسی کار خود را با این معانی انتزاعی آغاز کند، هرگز به تعین و دقت ایکبانا نخواهد رسید؛ در حالی که با شروع کار از تعین و دقت می‌توان به این معانی انتزاعی دست یافت.

و اما اجراکنندگان. آنان معمولاً سعی دارند از امر انتزاعی به امر انضمامی و عینی برسند. آنان معتقدند که می‌توان آنچه را در پی بیان آنیم نقطه عزیمت قرار داد که بنابراین مستلزم استفاده از روشی مناسب است. یک نشانه این باور نامعقول نگاه مردم به گونه‌های اجرایی مدون و اصول اجرایی آنها در باب حیات [صحنه‌ای] اجراکننده است. در حقیقت، این اصول توصیه‌هایی زیبایی‌شناختی

تصویر ۲۳: بازیگر کابوکی ژاپن و ایکنای ایجادشده با خطوط اصلی حالت بدن او.



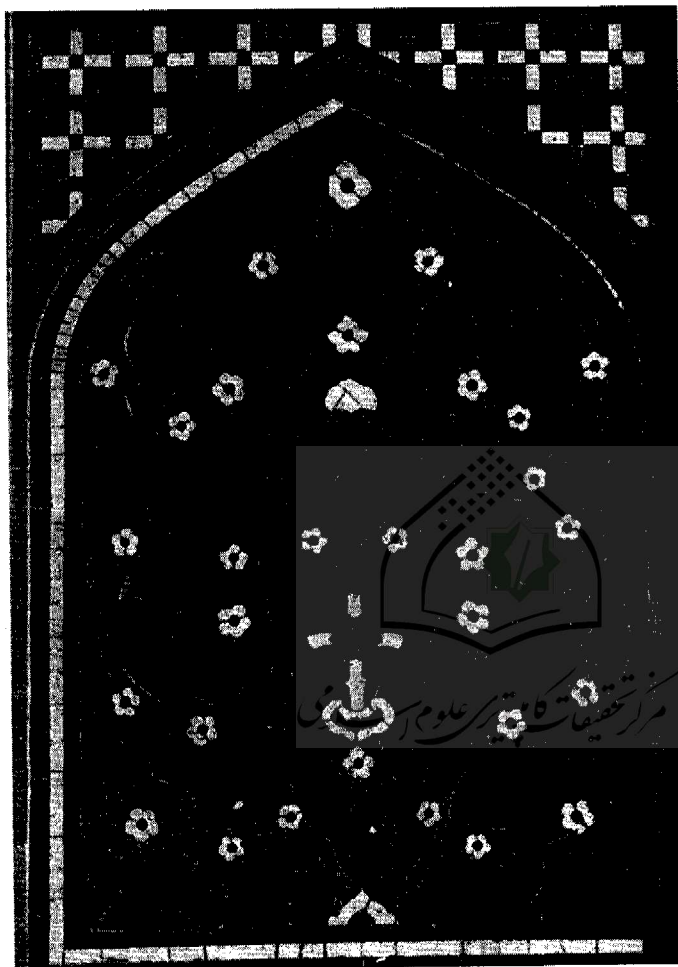
برای زیباتر کردن بدن اجراکننده نیست؛ بلکه ابزاری برای سبک ساختن بدن از عاداتهای روزمره است تا صرفاً کالبدی انسانی محکوم به مشابهت با خود و نمایش و بازنمایی خود نباشد. هنگامی که اصولی معین در سرزمینها و سنتهای مختلف مکرراً ظاهر می‌شوند، می‌توان فرض کرد که این اصول در خصوص ما نیز معتبرند. مثال ایکنایا نشان می‌دهد که چگونه نیروهایی که در زمان بالفعل می‌شوند ممکن است معادلی فضایی داشته باشند. مبنای نظام مایم دکرو همین استفاده از نیروهای معادلی است که جانشین نیروهای مشخصه استفاده روزمره از بدن شده‌اند. دکرو معمولاً انگاره (ایده) کنشی واقعی را به مدد بازی به طریقی دقیقاً مخالف با آن کنش واقعی نشان می‌دهد. مثلاً او کنش هل دادن چیزی را با بیرون دادن سینه و فشردن پای عقبی بر زمین، یعنی به سیاق کنش واقعی، نشان نمی‌دهد؛ بلکه آن را با قوز کردن، که گویی به جای هل

دادن هل داده شده است، و نزدیک کردن دستها به سمت سینه و فشردن پای جلویی بر زمین غایش می‌دهد. این وارونه‌سازی کامل نیروها با توجه به شکل پدیداری آنها در کنش واقعی کار یا تلاش دخیل در کنش واقعی را بازسازی می‌کند؛ گویی اندام بدن اجراکننده از هم جدا و سپس بر مبنای قواعدی غیر از قواعد زندگی روزمره مجدداً ترکیب شده باشد؛ و پس از ترکیب مجدد، بدن دیگر شباهتی به آنچه بود ندارد. بازیگر و رقصنده نیز، چون گلهایی که در گلدان داریم یا چون ایکبانای ژاپنیا، از بستر «طبیعی» ای که معمولاً در آن فعال‌اند جدا می‌شوند؛ آنان از سلطه فنون روزمره رها شده‌اند. اجراکنندگان نیز مانند، گلهای و شاخه‌های ایکبانا، برای دست‌یابی به حیات صحنه‌ای نمی‌توانند خود را به غایش گذارند یا بازغایی کنند. به عبارت دیگر، آنان باید واکنشهای غیرارادی خویش را ترک کنند. تدوینهای گوناگون هنر اجراکننده، در درجه اول، روشهایی برای از کار انداختن واکنشهای غیرارادی زندگی روزمره است.

طبیعتاً این نوع گسست از امر غیرارادی بیان [هنری] نیست؛ ولی بدون این گسست هم بیانی در کار نخواهد بود. زمانی که کاتسوکو آزوما سرگرم‌ترین بود، استاد او مرتباً می‌گفت: «تنفس را بکش، ضرباهنگ را قطع کن.» «کشتن» تنفس و «قطع» ضرباهنگ به معنای آگاهی از گرایش به پیوند دادن معمول حرکات و سکانات (ژستها) با ضرباهنگ تنفس و موسیقی و سپس گسستن این پیوند است. شاید گسستن از کنشهای معمول زندگی روزمره به آگاهانه‌ترین و بنیادی‌ترین شکل در فرهنگ تئاتری ژاپن تحقق یافته باشد.

احکامی که مستلزم قطع ضرباهنگ و کشتن تنفس است، چنان که استاد کاتسوکو آزوما گفته است، به ما نشان می‌دهد که چگونه با گسستن از واکنشهای معمول فنون روزمره بدن می‌توان تقابل مورد نظر را ایجاد کرد. قطع ضرباهنگ در واقع مستلزم خلق مجموعه‌ای از کششها برای اجتناب از همخوانی حرکات رقص با فراز و فرودهای موسیقی است. کشتن تنفس روشی است برای حفظ دم حتی به هنگام بازدم، که لحظه‌رهایی [و لختی] است، و مقابله بازدم با کمک نیرویی

تصویر ۲۴: طرح اسلیمی شباکی
در مسجدی واقع در اصفهان.



مخالف. کاتسوکو آزوما گفته که برای او واقعاً تأسف آور است که می‌بیند زقصنده‌ای از ضرب^۳ موسیقی پیروی می‌کند— کاری که در همه فرهنگهای غیرزاپنی معمول است. با در نظر گرفتن راه‌حلهای ویژه‌ای که فرهنگ او برای این مسئله تدارک دیده است، درک این نکته دشوار نیست که چرا رقصی که از ضرباهنگ موسیقی پیروی می‌کند آزوما را پریشان می‌کند، چون این امر نشان‌دهنده کنشی

79) tempo

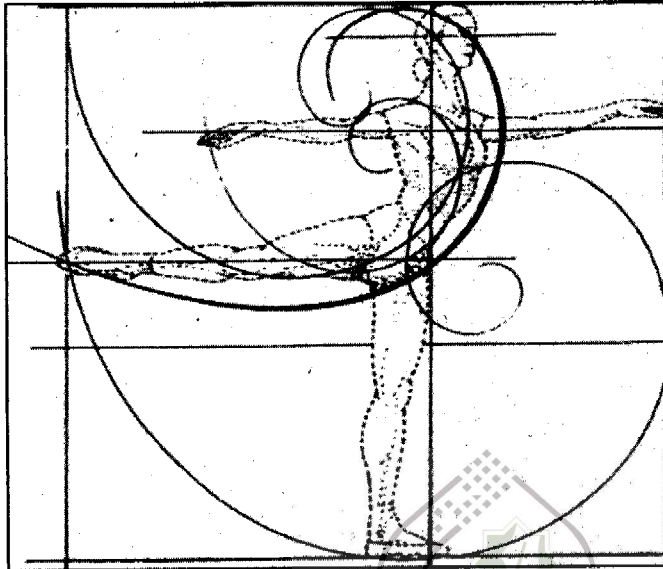
است که از بیرون، به حکم موسیقی یا رفتار روزمره، تحمیل شده است. راه حلی که ژاپنیها برای این مسئله یافته‌اند تنها به فرهنگ آنان تعلق دارد، ولی خود مسئله گریبان‌گیر اجراکنندگان در همه جااست.

بدن مصمم

در بسیاری از زبانهای اروپایی تعبیری هست که می‌توان آن را مظهر جوهر حیات [صحنه‌ای] اجراکننده گرفت. این تعبیر، به لحاظ دستوری، متناقض‌نماست؛ و در آن، صورتی مفعولی معنایی فاعلی به خود می‌گیرد و دلالت امکان‌کنش به صورتی مفعولی بیان می‌شود. این تعبیر مبهم نیست؛ بلکه می‌توان گفت دوجنسیتی است، یعنی فعل و انفعال در آن گرد آمده است؛ و به رغم غرابتش، در گفتار روزمره به کار می‌رود؛ چنان که می‌گوییم «essere deciso» [در ایتالیایی] و «être décidé» [در فرانسوی] و «to be decided» [در انگلیسی، یعنی مصمم شدن]. اما استفاده از این تعبیر بدان معنا نیست که کسی یا چیزی برای ما تصمیم گرفته است یا ما به تصمیمی تن داده‌ایم یا موضوع تصمیم واقع شده‌ایم.

«مصمم شدن» نه به معنای آن است که ما در حال تصمیم‌گرفتنیم و نه بدین معناست که ما مجرای کنش تصمیم‌گیری‌ایم. در میان این دو وضع مخالف، حیاتی در جریان است که به نظر نمی‌رسد زبان بدان دسترس و قابلیت بازغایی‌اش را داشته باشد؛ و به همین علت، با استعاره‌ها ادا می‌شود. فقط تجربه مستقیم به ما نشان می‌دهد که «مصمم شدن» به چه معناست. برای آنکه معنای «مصمم شدن» را به کسی توضیح دهیم، باید به تصاویر ذهنی به‌هم‌پیوسته بسیار و مثالهای فراوان و ایجاد موقعیتهای تصنعی توسل جویم. با این حال، هر کسی می‌تواند معنای این تعبیر را تصور کند. همه استعاره‌های پیچیده و قواعد غامض مربوط به بازیگران و رقصندگان، یعنی شرح و تفصیل احکام هنری‌ای که ظاهراً و به واقع از نوعی زیبایی‌شناسی پیچیده برآمده، در حقیقت پیچشها و چرخشهای تلاشی است برای انتقال دادن تجربه‌ای به واقع

تصویر ۲۵: تحلیل اجمالی نوعی
اسلیمی، یکی از حالت‌های اصلی در
باله کلاسیک.



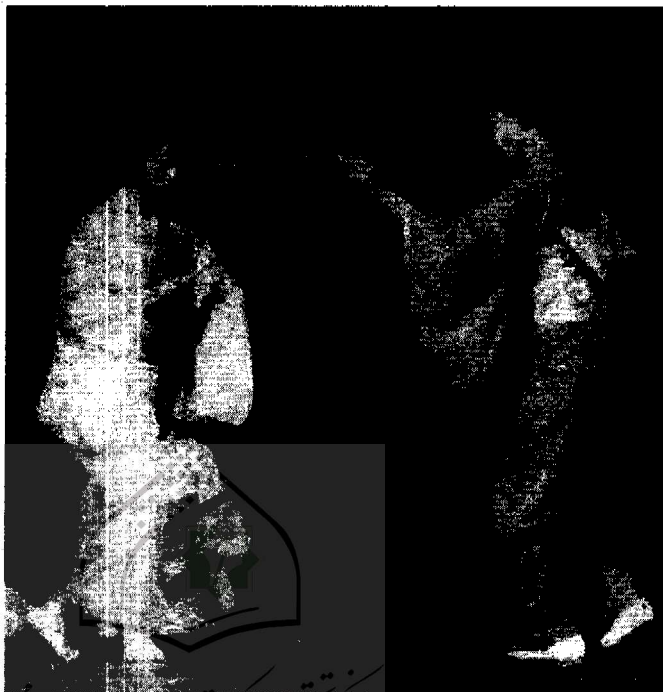
انتقال‌ناپذیر و بیان‌ناپذیر که صرفاً وجود دارد. برای تبیین تجربه‌ی بازیگر یا رقصنده ناگزیریم تدبیری پیچیده بیندیشیم تا شرایط تکرار آن تجربه را تصنعاً ایجاد کنیم.

بار دیگر تصور کنیم که قادریم به عالم شخصی و خصوصی‌ترین کاتسوکو آزوما و استادش وارد شویم. نام استاد نیز آزوماست. آن گاه که استاد به این نتیجه برسد که در انتقال دادن تجربه به شاگردش موفق شده است، نامش را نیز به او می‌دهد. آزوما به آزومای آینده می‌گویند: «ما^{۸۰}ی خودت را پیدا کن.» «ما» به لحاظ مکانی معنایی نزدیک به «بعد» و، به لحاظ زمانی، معنای «تداوم» دارد. «برای یافتن ما^{۸۱}ی خود، باید ضرباهنگ را قطع کنی. جو-ها-کیو^{۸۱}ی خودت را پیدا کن.» اصطلاح جو-ها-کیو حاکی از سه مرحله‌ای است که همه کنشهای اجراکننده بدان تقسیم می‌شود. مشخصه اولین مرحله تقابل در میان نیروی پیش‌برنده و نیروی نگهدارنده است (جو به معنای «نگه داشتن» است)؛ مرحله دوم (ها، «گسستن») زمانی شروع می‌شود که شخص از نیروی

80) ma

81) jo-ha-kyu

تصویر ۲۶: کاتسوکو آزوما،
رقصنده ژاپنی بویو، حرکت بر
طبق ضرباهنگ جو-ها-کیو را
به شاگردش می‌آموزد.



نگهدارنده رها می‌شود تا زمانی که به مرحله سوم (کیو، «سرعت») می‌رسد. مرحله‌ای که کنش به اوج می‌رسد و نیرویش را به تمامی صرف می‌کند تا ناگهان متوقف شود، گویی که با مانع، مقاومتی جدید، مواجه شده باشد.

استاد آزوما برای آموزش حرکت مطابق با جو-ها-کیو او را از کمر می‌گیرد و نگه می‌دارد و سپس ناگهان رها می‌کند. آزوما تلاش زیادی می‌کند تا دو گام نخست را (در حالی که از کمر گرفته شده است) بردارد: زانویش را خم می‌کند و کف پاهایش را به زمین می‌فشارد و تنه‌اش را کمی خم می‌کند. سپس زمانی که استاد او را رها کرد، به سرعت تا محدوده تعیینی برای حرکت پیش می‌رود و در آن نقطه ناگهان متوقف می‌شود، انگار که دره‌ای عمیق در برابرش دهان گشوده باشد. به عبارت دیگر، کار او اجرای حرکتی است که

هر کس تئاتر ژاپنی را دیده باشد تشخیص می‌دهد که خاص آن تئاتر است. هنگامی که این شیوه حرکت تصنعی در اجراکننده ملکه شد، منقطع از روابط مکانی-زمانی روزمره و «زنده» به نظر می‌رسد؛ او «مصمم» شده است. به لحاظ ریشه‌شناختی، اصطلاح «to be decided» به معنای «منقطع شدن» است. با این حال، «مصمم شدن» وجه دیگری نیز دارد: گویی ناظر بر این معناست که قابلیت خلاقه کسی شامل انقطاع او از فعالیتهای روزمره نیز هست. سه مرحله جو-ها-کیو در همه اجزا، سلوها، و کل اندام‌واره اجرای ژاپنی نفوذ می‌کند. این سه مرحله همه کنشهای اجراکننده، تک‌تک ژستهای او، تنفس او، موسیقی، همه صحنه‌ها، و همه نمایشهای يك دور تئاتر نو را شامل می‌شود. این نوعی قاعده ساری و جاری در همه سطوح نظام تئاتر است.

رنه سیفر^{۸۲} بر آن است که قاعده جو-ها-کیو «قدر ثابت حس زیبایی‌شناختی انسان» است. این سخن به يك معنا صحیح است؛ هر چند این نیز صحت دارد که اگر قاعده‌ای در همه جا کاربرد داشته باشد، به چیزی بی‌معنا بدل می‌شود. از دیدگاه ما، یکی دیگر از گفته‌های سیفر اهمیت بیشتر دارد: اینکه جو-ها-کیو به اجراکننده مجال می‌دهد چنان که ژنایمی^{۸۳} شرح می‌دهد- تا، ظاهراً برای برقراری رابطه با تماشاگران، از این قاعده تخطی کند. این عنصری ثابت در حیات [صحنه‌ای] اجراکننده است: ایجاد قواعد ساختگی از نقض آنها تفکیک‌ناپذیر است. بازیگری که صرفاً بر مبنای قواعد عمل می‌کند دیگر تئاتر بازی نمی‌کند، بلکه مراسم به جا می‌آورد. کار بازیگر بدون قاعده نیز خارج از حوزه تئاتر است؛ او تنها واجد لوکادارمی است، یعنی رفتار روزمره با پیش‌بینی‌پذیری آن و نیازش به تحریک مستقیم برای حفظ توجه تماشاگران.

82) René Sieffert

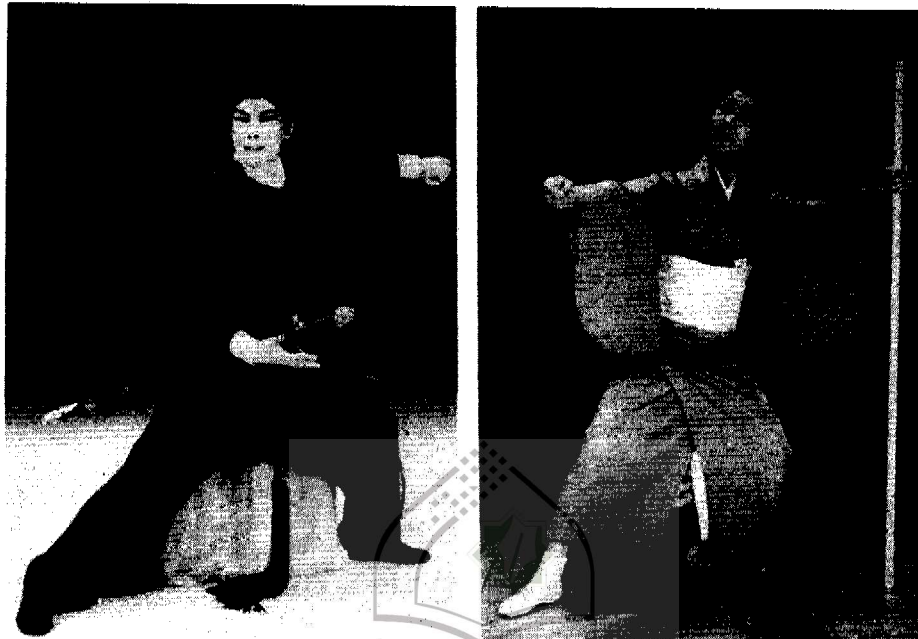
هدف همه آموزشهای آرومای استاد به آرومای شاگرد کشف کانون انرژی شاگرد بوده است. روشهای این جستجو، که ماحصل تجربه نسلهاست، در نهایت دقت تدوین شده است. اما تعیین دقیق نتیجه کار ناممکن است و از فردی تا فرد دیگر تفاوت می‌کند.

83) Zeami Motokiyo/
Kanze Motokiyo
(1363-1443)هنرشناس و بازیگر و
نمایشنامه‌نویس ژاپنی.

تصویر ۲۷: بدن داستانی: کریستین هولدر (Christian Holder) در نقش ساحر چینی در رژه (Parade): طرح رقص از لئونید ماسین (Léonide Massine) موسیقی از اریک ساتی (Erik Satie) پرده و صحنه بردازی و لباس از پابلو پیکاسو (Pablo Picasso).



در حال حاضر، آزوما می‌گوید که مبنای حیات [صحنه‌ای] او، انرژی‌اش در مقام بازیگر و رقصنده، را می‌توان چنین تعریف کرد: مرکز ثقلی در میانه خطی مابین ناف و استخوان دنبالچه. او در هر اجرایش سعی می‌کند تعادل خود را در پیرامون این کانون بیابد. ولی او حتی امروزه، با آنکه باتجربه و شاگرد یکی از بزرگ‌ترین استادان و خود استاد است، همیشه نمی‌تواند این کانون را بیابد. او (با استفاده از تشبیهات استادش برای انتقال دادن این تجربه به او) این کانون انرژی را گویی فولادی تصور می‌کند که در نقطه خاصی از خط میان ناف و استخوان دنبالچه یا در مرکز مثلث شکل گرفته از خطوط میان کیلها و استخوان دنبالچه قرار دارد و با لایه‌های پنبه‌ای بسیار پوشیده شده است. به گفته آئی مده پاسک تمپو، استاد بالیایی، «هر آنچه آزوما انجام می‌دهد کراس پوشیده با مانیس است، شدت پوشیده با نرمی.»



بدن داستانی

در سنت غربی، کار اجراکننده مبتنی بر شبکه‌ای از داستانهاست. شبکه‌ای از «فرضیات خیالی»^{۸۴} که به خصوصیات روحی و رفتار و سرگذشت شخص اجراکننده و شخصیتی که نقشش را بازی می‌کند مربوط است. اصول پیش‌بینی حیات [صحنه‌ای] بازیگر نیز مفاهیمی متصلب نیست که تنها با فیزیولوژی و سازوکار بدن مربوط باشد. مبنای این اصول نیز شبکه‌ای از داستانهاست؛ منتها آن داستانه‌ها یا «فرضیات خیالی» که با نیروهای جسمانی محرک بدن در پیوند است. در اینجا، آنچه اجراکننده می‌جوید بدنی داستانی^{۸۵} است، نه شخصیتی داستانی. در سنتهای غربی، در باله و در نظام مایم دکرو، برای متوقف کردن واکنشهای غیرارادی رفتار روزمره، همه کنشهای بدن به واسطه تصور اینکه کسی در حال هل دادن یا بلند کردن یا لمس اشیا با وزن و استحکام مشخص است صورت‌نمایشی به خود می‌گیرد. این

تصویر ۲۸ تا ۲۹: بدن مصمم؛ چپ، بازیگر زن ابرای پکن، پی یان - لینگ (Pei Yan-Ling)؛ راست، رقصنده ژاپنی بویو، کاتسوکو آزوما.

84) magic ifs

85) fictive body

نوعی شگرد روانی است که هدف از آن نه اثر گذاشتن در حالت روانی اجراکننده، که تأثیر در حالت جسمانی اوست. پس این به زبانی مربوط است که اجراکنندگان در صحبت با یکدیگر به کار می‌گیرند و، حتی بیش از آن، به آنچه استاد به شاگرد می‌گوید؛ اما اصلاً ادعا نمی‌شود که معنایی در نزد تماشاگر دارد.

اجراکننده برای دست یافتن به فنون غیرروزمرة بدن به مطالعه فیزیولوژی نمی‌پردازد. او شبکه‌ای از محرک بیرونی را پدید می‌آورد که با کنشهای جسمانی بدن واکنش نشان می‌دهد.

در سنت هندی، یکی از خصوصیات ده‌گانه رقصنده منوط به دانستن شیوة نگاه کردن و شیوة هدایت چشمها در فضا است. این نشانه آن است که رقصنده به چیزی مشخص واکنش نشان می‌دهد. در مواردی به نظر می‌رسد که اجراکننده تمرینات آموزشی خود را فوق‌العاده خوب اجرا می‌کند، ولی کنشهای او قدرتمند نیست، چراکه استفاده از چشم شیوه‌ای درست ندارد. از سویی بدن ممکن است لخت و رها باشد؛ ولی اگر چشم فعال باشد یعنی برای دیدن بنگردد. بدن اجراکننده حالتی زنده پیدا می‌کند. در این مفهوم، چشم ستون فقرات دوم اجراکننده است. در همه سنتهای شرقی، حرکات چشم و جهت‌گیرهای آن مدون شده است. این امر هم به آنچه تماشاگر می‌بیند ربط دارد و هم به خود اجراکننده، یعنی به شیوه‌ای که او فضای خالی را با خطوط نیرو و محرکهایی که باید بدانها واکنش نشان دهد پر می‌کند.

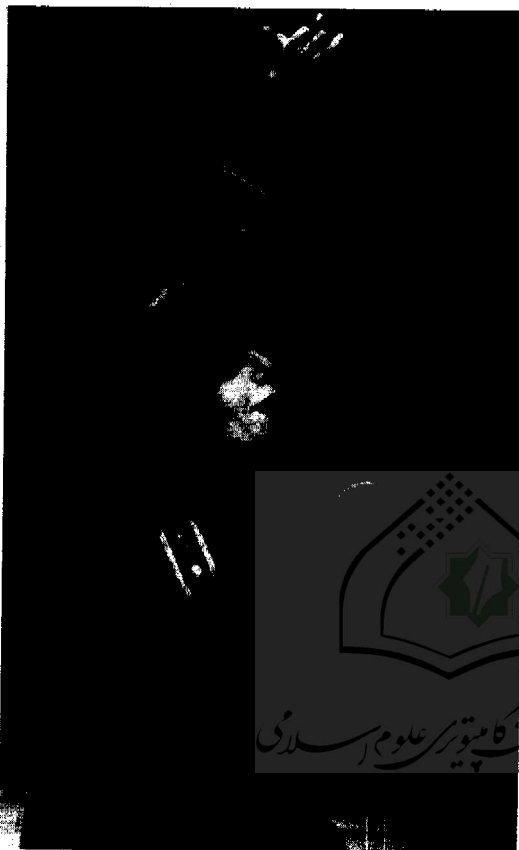
سادوشیما دامپاچی^{۸۶}، بازیگر تئاتر کابوکی، که در سال ۱۷۱۲م از دنیا رفت، در انتهای دفتر یادداشتهای روزانه خود می‌نویسد: «آدمی با چشمانش می‌رقصد»؛ و منظورش این است که رقصی را که کسی اجرا می‌کند می‌توان با کالبد و چشمان را با روح برابر نهاد. او در ادامه می‌گوید رقصی که چشم در آن شرکت ندارد مرده است و رقصی زنده است که در آن حرکات چشم و بدن هماهنگ با یکدیگر باشند. در سنتهای غربی نیز، چشم «آینه روح» است و چشمان بازیگر نقطه واسطه فنون غیرروزمرة رفتار بدنی و شگردهای

تصویر ۳۰: کارآموز رقص کاتا کالی در حال تمرین چشم.



روانی غیرروزمرة او تلقی می‌شود. چشم بازیگر مصمم بودن او را نشان می‌دهد. چشم بازیگر را مصمم می‌سازد. نیلس بور^{۸۷}، فیزیک‌دان بزرگ دانمارکی، که یکی از تماشاگران مشتاق فیلمهای وسترن بود، تعجب می‌کرد که چطور در همه صحنه‌های تیراندازی نهایی، با آنکه دشمن قهرمان معمولاً زودتر دست به اسلحه می‌برد، قهرمان همیشه زودتر شلیک می‌کند. بوهر با خود فکر کرد که آیا با واقعیتی عینی می‌توان این پدیده را تبیین کرد. او به این نتیجه رسید که در واقع چنین قانونی وجود دارد: کسی که اول اسلحه می‌کشد کندتر شلیک می‌کند، چراکه تصمیم گرفته است شلیک کند، و در نتیجه می‌میرد؛ نفر دوم زنده می‌ماند،

87) Niels Bohr
(1885-1962)



تصویر ۳۱: ایبن ناگل راسوسن در نقش کاترین (Katrin)، دختر لال ننه دلاور، در خاکسترهای برشت (Brecht's Ashes, 1982)، کار گروه تئاتر اودین (Odin).

88) Jerzy Grotowski (1933-)

89) ki- hai

90) spirit

چون سریع تر است، و سریع تر است، چون مجبور به تصمیم‌گیری نیست، او مصمم است.

گروتوفسکی^{۸۸} می‌گوید: «بیان درست از آن درخت است» و چنین توضیح می‌دهد:

اگر بازیگری خواهان بیان کردن باشد، دوپاره می‌شود: یک جزء از او در حال خواستن است و جزء دیگر، در حال بیان، یک جزء فرمان می‌راند و جزء دیگر فرمان را اجرا می‌کند.

یک میلیون شمع

با گرفتن ردِ انرژی اجراکننده، به جایی رسیده‌ایم که می‌توانیم کانون آن را ببینیم:

۱) در تشدید و فعال‌سازی نیروهای دخیل در تعادل؛
۲) در تقابلهایی که پویای حرکات را تعیین می‌کنند؛

۳) در عملکرد ساده‌سازی و جانمایی که عناصر بنیادین کنش را برجسته و بدن را از فنون روزمره دور می‌سازد، ایجاد نوعی کشش و اختلاف پتانسیلی که از طریق آن انرژی جریان می‌یابد.

فنون غیرروزمه بدن مشتمل بر روایلی جسمانی است که ابتدای آنها بر واقعی آشنا در نزد همگان آشکار است، ولی از منطقی پیروی می‌کنند که نمی‌توان بلافاصله آن را بازشناخت. در غمایش نو، اصطلاح انرژی را می‌توان به «کی-های»^{۸۹} ترجمه کرد که به معنای سازگاری مطلق (های) روح^{۹۰} (کی) با بدن است.

تصویر ۳۲: بازیگر کابوکی (چاپ قرن هجدهم میلادی): اجرای عمل دیدن، علاوه بر چشمها، مستلزم فعال شدن کل بدن است که متوجه شیء مورد نظر می شود.



روح در اینجا به معنای دم^{۹۱} و نفس به کار می رود. هم در هند و هم در بالی، کلمه «پرانا»^{۹۲} معادل کی-های است. اینها تصوراتی الهام بخش در اختیارمان قرار می دهند، ولی راهی پیش پای ما نمی گذارند. در واقع، این مفاهیم به چیزی اشاره می کنند که [تحقق] آن ورای نفوذ استاد است؛ آنچه «بیان» نامیده می شود، یا همان «افسون ظریف» هنر اجراکننده.

زنایمی در نوشته اش در باب «یوگن»^{۹۳}، «افسون ظریف»، رقصی به نام «شیرابیوشی»^{۹۴} را نمونه آورده است. شیرابیوشی رقصه ای در قرن سیزدهم میلادی بود که در لباس مردان، در حالی که شمشیری به کف داشت، می رقصید. اغلب، به خصوص در شرق و بلکه در غرب، اوج هنر بازیگر را در آن می دانند که مردی نقش زن یا زنی نقش مرد را بازی کند؛ چون در این موارد عمل بازیگر دقیقاً خلاف کاری است که معمولاً اجراکننده مدرن در لباس جنس مخالفش انجام

91) pneuma

92) prana

93) yugen

94) Shirabioshi

تصویر ۳۳: شاکتی سانجوکتا
پانگیراهی.



می‌دهد. اجراکننده مخالف پوش سنتی تغییر چهره نمی‌دهد، بلکه از صورتك جنسیتش رها می‌شود تا جلوه‌گر شدن منشی ملایم یا سخت ممکن گردد. این منش اجرایی جدا از الگوی رفتاری‌ای است که مرد یا زن به موجب فرهنگ خاص خود باید بر وفق آن عمل کند.

در اجراهای فرهنگهای مختلف، شخصیتهای مردانه و زنانه با منشی به نمایش درمی‌آیند که به لحاظ فرهنگی، برای جنسیت آن

شخصیت، «طبیعی» دانسته می‌شود. بدین ترتیب، بازگمایی منشهای ممیزه زن و مرد در آثار تئاتری جزو پذیرفته‌ترین امور است. این شیوه بازگمایی چنان جاافتاده است که تمایز جنسیت و منش تقریباً ناممکن شده است. هنگامی که اجراکننده‌ای نقش شخصیتی از جنس مخالف را بازی می‌کند، همذات‌پنداری با منش خاص یکی از جنسیتها خدشه‌دار شده است. محتملاً این همان لحظه‌ای است که تقابل در میان لوکادارمی و ناتبادارمی، در میان رفتار روزمره و رفتار غیرروزمره، از سطح جسمانی درمی‌گذرد و به سطحی می‌رسد که بلافاصله نمی‌توان آن را بازشناخت. بر اثر این شکاف در میان نقشهای زنانه و مردانه، که در اجرا به شکلی تناقض‌آمیز پذیرفته است، نوعی حضور جسمانی و روحانی تازه به ظهور می‌رسد.

مناسب‌ترین ترجمه برای اصطلاح انرژی، که در عین حال کمتر از همه قابلیت استفاده دارد، از دل یکی از مکالمات من با رقصنده هندی، سانجوکتا پانیگراهی، سر بر آورد. این اصطلاح به این دلیل کمترین قابلیت استفاده را دارد که اگرچه بیانگر تجربه نقطه‌ای برای عزیمت و نیز نتیجه‌ای بزرگ است، مفهوم تجربه فرایند رسیدن به این نتیجه را شامل نمی‌شود. سانجوکتا پانیگراهی می‌گفت که انرژی را «شاکتی» می‌نامند. انرژی خلاقه‌ای که نه مردانه است و نه زنانه، ولی با تصویر زن نمایش داده می‌شود. به همین دلیل، در هند، تنها به زنها عنوان «شاکتی آمشا»^{۹۵}، یعنی پاره شاکتی، اعطا می‌کنند. ولی، به گفته سانجوکتا، اجراکننده هر جنسیتی که داشته باشد همواره شاکتی است، یعنی انرژی خلاقه.

پس از بحث درباره رقص تقابلهای، که حیات [صحنه‌ای] اجراکننده بر آن مبتنی است، و پس از توجه به تضادهایی که اجراکننده آنها را آگاهانه تشدید می‌کند و پس از بررسی تعادلی که او برمی‌گزیند تا آن را ناپایدار سازد و سپس از آن بهره گیرد، احتمالاً استعاره شاکتی می‌تواند به نمادی از پرسش بنیادینی بدل شود که در اینجا درباره آن سخنی نگفتیم: چگونه می‌توان اجراکننده‌ای «توانا» شد؟

تصویر ۳۴: رقصنده ژاپنی بویو در نقش شیوایوشی، رقاصه اسطوره‌ای نقشهای مذکر.



96) *Ardhanarishwara*

97) *Iben Nagel Rasmussen*

98) *Moon and Darkness*

سانجوکتا پانیگراهی در یکی از رقصهای خود، *آرداناریشوارا*^{۹۶}، یا شیوای نیممرد و نیمزن، را به نمایش می‌گذارد. پس از او، بازیگر زن دانمارکی، ایبن ناگل راسموسن^{۹۷}، ماه و تاریکی^{۹۸} را اجرا می‌کند. ما در

شهر بُن هستیم، در پایان [کارگاه] مدرسه بین‌المللی انسان‌شناسی تئاتر^{۹۹}، که در آن مدرسان و هنرآموزانی از قاره‌های مختلف به مدت یک ماه، به همراه یکدیگر، بر روی میانی پیش‌بینی و عینی و فنی هنر اجراکننده کار کردند. ترانه‌ای که رقص سانجوکتا را همراهی می‌کند چنین است:

در برابرت تعظیم می‌کنم
که هم نرینه‌ای و هم مادینه
دو خدا در خدایی واحد
تو که نیمه نرینه‌ات به رنگ درخشان گلِ چامپک^{۱۰۰} است
و نیمه مادینه‌ات پریده‌رنگی
گل کافور را دارد

نیمه مادینه با دست‌بندهایی از زر نوای جرنج جرنج برمی‌آورد
و نیمه نرینه به حلقه‌هایی از ماران زینت یافته است
نیمه مادینه چشمانی لبریز از عشق دارد
و نیمه نرینه چشمانی مکاشفه‌گر

مرکز تحقیقات کانون علوم اسلامی

نیمه مادینه تاجی از گل بادام دارد
و نیمه نرینه تاجی از جمجمه
پوشیده در تن‌پوشی درخشان است
نیمه مادینه
عریان است نیمه نرینه
نیمه مادینه قادر به خلق هر چیز
نیمه نرینه قادر به نابودی هر چیز

به تو رو می‌آورم
که یکی شده‌ای با ایزد شیوا
همسرت
به تو رو می‌آورم

99) International School of
Theatre Anthropology

100) champak
درختی از خانواده ماگنولیا با
گل‌های زردرنگ، که در شرق
هندوستان می‌روید. م.

که یکی شده‌ای با ایزدبانوی شیوا

شوهرت

این ناگل راسموسن مرثیه‌ای شمی برای مردمی نابودشده می‌خواند. او پس از آن با چهره نوجوانی ظاهر می‌شود که در آستانه جهانی در حال جنگ، شادمانه با لکنت سخن می‌گوید. به نظر می‌رسد که بازیگر شرقی و غربی در راههایی بسیار دور از هم در حرکت‌اند و هر یک غرق در فرهنگ خویش است؛ با این حال، در نقطه‌ای به هم می‌رسند. به نظر می‌رسد که آنها فراتر از شخصیت و جنسیت و حتی مهارت‌های هنری خودند و چیزی و رای همه اینها را به غمایش می‌گذارند.

استاد هر اجراکننده می‌داند این لحظات حاصل سالها کار است. با این حال، ظاهراً چیزی خود به خود شکوفا می‌شود. چیزی که طلب نگشته و برای یافتنش تلاش نشده است. سخن دیگری مانده است. تنها می‌توان نظاره کرد، چنان که ویرجینیا وولف^{۱۱} اورلاندو^{۱۲} را نظاره می‌کرد: «یک میلیون شمع در اورلاندو فروزان بود، بی‌آنکه او [اورلاندو] حتی به افروختن یک شمع اندیشیده باشد.»

مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

101) Virginia Woolf
(1882-1941)

102) Orlando

نام شخصیت اصلی

رمانی (Orlando: a

Biography) فانتزی درباره

تناسخ، اثر ویرجینیا وولف.

شخصیت شگفت‌انگیز

اورلاندو، که هم زن است و هم

مرد، به نویسنده امکان می‌دهد

که تصور زنده‌ای از تغییر مدام

زندگی به دست دهد.

زندگی‌ای که در آن صورتهای

«من» دائماً دستخوش دگرگونی

و انحلال و مفهوم زمان بسیار

متغیر و نسبی است. فرهنگ

آثار، ذیل «اورلاندو». و.