



اوجنیو باربا Eugenio Barba
ترجمه پرندوش توسلی

تئاتر مردم‌شناسانه در عمل

نخستین فرضیه‌ها

واژه مردم‌شناسی، در اساس، از مطالعه قابلیت‌های انسان، نه تنها از دیدگاه فرهنگی - اجتماعی بلکه همچنین از دیدگاه زیست‌شناسانه (بیولوژیک) نشأت می‌گیرد. اکنون باید دید، واژه مردم‌شناسی تئاتری چه مفهومی دارد؟ مفهوم این واژه، عبارت است از قابلیت‌های انسانی در زمینه‌های فرهنگی - اجتماعی زیست‌شناسانه در یک موقعیت نمایشی.

مطالعات من در این زمینه، از علاقه‌ام به تئاتر شرق مایه می‌گیرد. من هنوز نتوانسته‌ام دریابم که چگونه بازیگرهای شرقی، حتی ضمن ارائه یک تکنیک نمایشی ساده، کاملاً موفق به دستیابی به کیفیت‌های عالی از حضور «Presence» (حضور در صحنه)، که به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر، توجه تماشاگران را به خود جلب می‌کند، می‌شوند. در چنین موقعیتی، بازیگر چیزی را بیان و یا تفسیر نمی‌کند، بلکه او هم‌زمان، آگاهانه «ارادی» و در عین حال به نحوی خودانگیز «غیرارادی» هم چون منبعی غنی از انرژی است که با درخشش خود توجه ما را جلب و احساسمان را چون نیرویی مغناطیسی، جذب می‌کند. در طول سالیان متمادی من تصور می‌کردم که این موضوع به تکنیک و یا استعداد فردی بازیگر مربوط می‌شود، ولی ضمن دستیابی به این تعریف قرار دادم، به این نتیجه رسیدم که چیزی که ما آن را تکنیک می‌نامیم، یکی از شکل‌های ویژه به کارگیری، بدن است.

ما بدن خود را در زندگی روزمره، به شکلی متناوب با موقعیت‌های نمایشی، به کار می‌گیریم. در زندگی روزمره، ما برای بدن، تکنیکی را به کار می‌گیریم که از طریق فرهنگ، پایگاه اجتماعی و حرفه ما تعیین شده است.

ولسی در یک موقعیت «نمایشی» استفاده از بدن کاملاً متفاوت است. بنابراین ما می‌توانیم، تکنیک روزمره را از تکنیک غیر روزمره متمایز کنیم.

این تفکیک و تمایز در کلیه شکل‌های بدون تئاتر شرق، به روشنی مشاهده می‌شود. این تفکیک و تمایز، در تئاتر غرب بسیار کمتر وجود دارد. زیرا همچنان که برتولت برشت تأکید می‌کند، چیزی به نام هنر بازیگر وجود ندارد، چیزی که وجود دارد، روشها

و قراردادهاست، ولی به علت فقدان فهرست علامتهای تکنیکی «*Nomenclature*» و مبارزهای دقیق قضاوت، هر چیزی که ارادی و دلبخواه است، تحت ذهنیت و فردیت بازیگر ممکن است به وجود آید. در این زمینه تنها باله کلاسیک جنبه استثنائی دارد که با قوانین و فهرست علامتها و جمع بندی «*Codification*» نتایج به دست آمده، به کودکانی ۸ ساله امکان می دهد، تا با بدن خود، تمامی «علم» باله را به طور کامل، همراه با تجارب دهها نسل قبل از خود، بیاموزد و به خاطر بسپارد.

روش علمی، تحقیقی و تفحصی، شامل انتخاب زمینه ایست که در آن، تکرار پدیده های شخصی، امکان روشن شدن موارد تغییرناپذیر یا رد قوانین را می دهد. اگر تئاتر شرقی را به عنوان زمینه تحقیق، انتخاب، و شیوه ای را که بازیگر شرقی در استفاده از بدنش سه کار می برد، تجزیه و تحلیل کنیم، بلافاصله به کشف ۳ «قانون» دست خواهیم یافت.

۱- نخستین قانون، قانون تغییر و تحول تعادل است.

در تئاتر «نو»ی ژاپن بازیگر ضمن لغزاندن پاهایش، بدون اینکه آنها را از روی زمین بلند کند، به حرکت درمی آید. اگر سعی کنیم این حرکت را انجام دهیم، مشاهده خواهیم کرد که مرکز ثقل و همچنین تعادل، جابجا خواهد شد. اگر نخواهیم مانند بازیگر «نو» حرکت کنیم، زانوهای ما به آرامی خم میشوند، «*Plie*» این حرکت موجب ایجاد فشار خفیفی به قسمت پایین ستون فقرات و در نتیجه به تمامی بدن می شود. این حالت دقیقاً مانند حالتی است که ما پیش از پریدن و یا خیز برداشتن به خود می گیریم. در تئاتر «کابوکی» ژاپن دو سبک متفاوت وجود دارد:

آراگوتو «*aragoto*» و واگوتو «*wagoto*». در آراگوتو که سبک مبالغه آمیز این تئاتر است، قانون مورب «*diagonals*» به کار می رود؛ در این حالت سر بازیگر باید همیشه انتهای خط موربی باشد که پاها، انتهای دیگر آن هستند. تمامی بدن بازیگر در یک تعادل متغیر و متحرک «*dynamic*» بر روی یک پا متکی است.

این عکس حالتی است که بازیگر غربی سعی می کند با ایجاد تعادل و موازنه ای که به کمترین تلاش ممکن نیاز دارد، انرژی خود را صرفه جویی کند.

در سبک «واگوتو» که به آن سبک واقع گرایانه کابوکی اطلاق میشود، بازیگر همانند تری بانجی «*Tribangi*»، در رقص کلاسیک هندی، حرکت می کند. «تری بانجی» به معنی سه طاق نما یا سه قوس است. در «اورسی» «*Orissi*» هندی، بدن بازیگر، به شکل حرف «اس» (S) دیده می شود که از بین کمر، کتف، و سر بازیگر عبور می کند. در تمام مجسمه های کلاسیک هندی، شکل موجی و پیچ و خم دار «تری بانجی» مشاهده می شود. در «واگوتو»ی کابوکی، بازیگر، بدنش را با حرکتی جانبی و کمی موج دار تکان می دهد. این حرکت نیاز به فعالیت مداوم ستون فقرات دارد که پیوسته تعادل بازیگر و همچنین ارتباط بین وزن و سطح اتکاء بدن و به عبارت دیگر پاهای بازیگر را تغییر می دهد.

۱- پلیمه - اصطلاحی در باله کلاسیک - حرکت خم کردن زانو هنگام رقص.

در تئاتر بالی «Bali» بازیگر - رقصنده، بر کف پاهایش تکیه و همزمان، انگشتان پاهایش را بلند می‌کند، به نحوی که تماس کف پایش را با زمین به نصف تقلیل می‌دهد. لذا برای جلوگیری از به زمین افتادن، مجبور است پاهایش از هم جدا و زانوهایش را خم کند.

بازیگر هندی در کاتا کالی (kathakali) بر لبه کناری پاهایش تکیه می‌کند، ولی در هر دو حالت نتیجه یکی است. این پایه و اساس جدید، منجر به تغییر و تحول عمیق، در تعادل می‌شود. بازیگر با پاهای جدا از هم وزانوهای خم شده، بر روی پای خود می‌ایستد. به نظر می‌رسد که قوانین برای تنها شکل مدون تئاتر اروپایی، یعنی باله کلاسیک، رقصنده را ملزم می‌کند تا حرکات خود را در چهارچوب تعادلی ناپایدار، قرار دهد. این حالت در همان ابتدا، همراه با حالت پایه‌ای و تمامی شکل‌های حرکتی مانند آرابسک^۱ و اتی تود^۲ شروع می‌شود. در این حالت تمامی بدن، بر روی یک پا و حتی نوک انگشتان یک پا، قرار می‌گیرد. یکی از مهم‌ترین حرکات، پلینه است که بهترین حالت را برای چرخش بر روی یک پا (pirouette) و یا جهش فراهم می‌آورد.

اکنون این سؤال پیش می‌آید که چرا این «قانون» شامل شکل‌های مدون نمایشی در شرق و اروپا می‌شود؟ یعنی تغییر شکل تکنیک روزمره راه رفتن، حرکت کردن در فضا و نگهداشتن بدن به حالت ساکن. این تغییر شکل حرکت روزمره بدن، این تکنیک غیر روزمره، اساساً بر پایه تغییر و دیگر گونی تعادل استوار است. بازیگر شرقی با کنار گذاشتن تعادل طبیعی و به وسیله ایجاد تعادل تجملی (De luxe) پیچیده ظاهراً غیر ضروری و نیازمند به انرژی گسترده، بر روی محیط اطراف خود تأثیر می‌گذارد.

می‌توان گفت این تعادل تجملی منجر به شیوه پردازش (stylization) و زیبای‌شناسی القاء کننده می‌شود.

این روش بیان «شیوه بیان حرکات رقص بازیگر شرقی» بدون توجه به انگیزه‌هایی که موجب انتخاب حالت «پوزیسیون»های جسمانی می‌شود، معمولاً مورد پذیرش است. یعنی بدون توجه به آن حالت «پوزیسیون»های جسمانی که بساعت تخریب وجود طبیعی «Natural being» و روش به‌کارگیری بدن ما، در زندگی روزمره است.

در این رابطه چه اتفاقی رخ می‌دهد؟

می‌توانیم بگوئیم که تعادل یعنی - توان و قدرت انسان در دستیابی به حالت ایستادن بر سر پا در حین حرکت در فضا - نتیجه یک سلسله ارتباطات و انبساطات ماهیچه‌ای درون ارگانسیم انسان است. هر قدر که حرکات ما پیچیده‌تر شود، به عنوان مثال، اگر قدم‌های بلندتر از روال معمول برداریم، یا اینکه سر خود را جلوتر و عقب‌تر از حدم معمول، نگهداریم، بهمان اندازه تعادل ما متزلزل می‌شود و یک سلسله کشش و انبساط صورت می‌گیرد، صرفاً برای اینکه از زمین خوردن ما جلوگیری شود.

۱ - Arabesque حالتی در باله

۲ - Attitude حالتی در باله

يك سنت در ميم (*mime*) اروپائی از اين عدم تعادل، نه به عنوان يك وسيله بيان، بلكه به عنوان وسيله‌ای جهت تقويت و تشديد برخی روندهای مشخص ارگانيك و زمينه‌های مشخص در ژندگی جسمانی، استفاده می‌کند.

هر تغيير و تحویلی در تعادل، موجب ایجاد يك سلسله انبساط ارگانيك می‌شود، که حضور جسمانی در مرحله‌ای که بعد از بیان ارادی فرد، قرار می‌گیرد، تبیین و تأیید می‌شود. باید گفت که این تأیید و تبیین در مرحله بعد از بیان ارادی فردی قرار می‌گیرد. گفته می‌شود که در تئاتر نو و کابوکی بازیگری که دارای کیفیت ویژه‌ای از انرژی است، دارای *ko-shi ko-shi* که در زبان ژاپنی به معنای استخوان خاصه است، می‌باشد. هنگامی که راه می‌رویم، معمولاً ناحیه خاصه بدن، حرکات پاها را دنبال می‌کند. ولی اگر بخواهیم حرکت خاصه را تقلیل دهیم - به عبارت دیگر يك محور ثابت در بدن ایجاد کنیم - باید زانو را خم کنیم و ضمن ممانعت از تعقیب حرکت پا به وسیله خاصه، بالاتنه را به تنهائی حرکت دهیم. در این حالت دو شیوه متفاوت انبساط و کشش در بدن وجود دارد، یعنی در قسمت پایین بدن (پاهائیکه می‌باید حرکت کنند) و در قسمت فوقانی بدن (بالاتنه و ستون فقرات که موجب ایجاد فشار بر روی استخوان خاصه هستند).

ایجاد دو حرکت متفاوت و مخالف در درون بدن ما را مجبور به انطباق حالت ویژه‌ای از تعادل می‌کند که سر، عضلات گردن، بالاتنه، باسن و پاهای ما را به کار می‌گیرد. در این حالت آهنگ حرکت عضلانی تمامی بدن بازیگر، تغییر می‌کند و بازیگر انرژی بیشتری را به کار می‌گیرد و می‌باید تلاشی بیشتر از آنچه که تکنیک روزمره‌اش انجام می‌دهد، به کار برد.

واژه انرژی معمولاً با قدرت و توان فزاینده‌ای که در حرکت متبلور می‌شود، همراه است، یعنی فعالیتی عضلانی در فضا. لیکن چند لحظه‌ای مکث کنیم.

در این جا به عنوان مثال من سعی کرده‌ام به نحوه برخورد با مسائلی که اکنون می‌خواهم بیان کنم، بیندیشم. این خود شکلی از انرژی است، یعنی انرژی درونی تمامی بدن من به گونه‌ای فعال درگیر این تلاش بوده است، علیرغم اینکه من هیچگونه حرکتی نکرده‌ام. درک این مسئله اهمیت بسیار دارد، که واژه انرژی منحصرأ به حرکت و عمل در فضا خلاصه نمی‌شود. انرژی، اختلاف ظرفیت و توانی است که در سطوح مختلف ارگانسیم بدن، می‌تواند از يك تك سلول، به تمام ارگانسیم برسد.

این کیفیت و ویژه انرژی در سطوح مختلف ارگانسیم بدن ما، در تئاتر ژاپن به خوبی درک شده است. در تئاتر «نو» از انرژی در مسیر فضا و انرژی در مسیر زمان صحبت می‌شود.

من می‌توانم انرژی را در مسیر فضا بکار گیرم: به این ترتیب که بازویم را حرکت می‌دهم و با دست بطری روی میز را برمی‌دارم. لیکن من می‌توانم، همچنین، این کار را با به کار گرفتن انرژی خود در مسیر زمان انجام دهم. تمامی بدن من درگیر این جریان است، من با دقت تمام خود را آماده برداشتن بطری می‌کنم. عضلات وضعی و رفتاری

(postural) من فاعلند، و جابجائی خفیف، در بدن من وجود دارد. با وجود این، جابجائی تقریباً غیر قابل مشاهده و نامرئی است که همان میزان انرژی را که برای یک حرکت واقعی لازم بوده است، به جریان درمی آورد. در این لحظه من یک عمل، در مسیر زمان انجام می دهم نه در فضا. به عبارت دیگر من عضلات وضعی را به فعالیت وامی دارم، نه عضلات جابجائی را که در خدمت به حرکت در آوردن بازوهای من هستند.

در تئاتر نو قانونی وجود دارد که بر اساس آن گفته می شود که سه دهم هر عمل می باید در مسیر فضا پدید آید و هفت دهم آن در مسیر زمان.

معمولاً اگر من بخواهم بطری را بردارم، تنها انرژی لازم برای انجام این عمل را به کار می گیرم. ولی در تئاتر نو، هفت بخش انرژی اضافی نیز، نه برای تجزیه و تحلیل و بررسی نحوه انجام عمل در مسیر فضا، بلکه برای حفظ انرژی در درون بازیگر و دستیابی بازیگر به انرژی لازم در مسیر فضا به کار گرفته می شود. این موضوع بدین معناست که بازیگر تئاتر نو، از دو برابر میزان انرژی که برای انجام یک عمل در مسیر فضا لازم است، استفاده می کند. از یک طرف بازیگر بخشی از انرژی را در مسیر فضا مصرف می کند و از طرف دیگر، دو برابر همین انرژی، در درون به وی باز می گردد.

۲- در این جا به قانون دوم یعنی قانون مقابله یارو پاروئی (opposition) می رسم. اگر بخواهیم، موضوعی را که عبارت از منطق جدلی در تئاتر است، درک کنیم، باید بازیگر-های شرقی را مورد مطالعه قرار دهیم. اصول مقابله، پایه و اساسی است که بازیگر اعمال خود را بر روی آن بنا می کند و رشد می دهد. من می خواهم یکبار دیگر، بطری را از روی میز بردارم. ضمن حرکت دادن بازوی خود و به خدمت گرفتن آن در جهت انگشتان، برای به دست آوردن بطری، انرژی خود را در مسیر فضا به کار می گیرم. ولی با به خدمت گرفتن قسمت اصلی انرژی در مسیر زمان، و با حفظ انرژی خود در درونم، نوعی رویارویی ایجاد می کنم. از یک طرف بازویم را به سمت جلو می کشانم و از طرف دیگر بازویم را در حال بازگردانیدن به طرف عقب، نگاه می دارم.

معمولاً زمانی که عضلات منبسط شده را به کار می گیرم، عضلات منقبض شده برخلاف آن، بدون تحرک باقی می ماند و بالعکس (هر گاه عضلات منقبض شده را بکار گیریم، عضلات منبسط شده، بدون حرکت می مانند. همه شکل های فعالیت عضلانی، یک تخلیه (discharge) بیو-الکتریکی (bio-electrical) به دنبال دارد.

در عملی «اکسیون» که در مسیر فضا جریان دارد، به عنوان مثال، حرکت بازو و دست من، به سوی بطری روی میز، تخلیه بیو-الکتریکی، تنها مربوط به عضلانی می شود که منبسط شده اند. اما اگر همزمان عضلات منقبض شده خود را، برای دستیابی به این حرکت به کار گیرم، من ضمن صرف انرژی در مسیر زمان، میزان تخلیه بیو-الکتریکی را دو برابر افزایش می دهم.

گروتوفسکی (Grotowski) در آغاز سال ۱۹۶۰ به چین سفر کرده بود. زمانیکه از چین بازگشت، برای من تعریف کرد که بازیگر چینی، قبل از انجام یک عمل، با عکس آن عمل آغاز می کند. به عنوان مثال برای نگرستن به فردیکه در سمت راست نشسته

است، بازیگر غربی يك حرکت خطی و مستقیم با گردش انجام می‌دهد، اما يك بازیگر چینی و اکثر بازیگران شرقی، این عمل را به نحوی که بخواهد به جهت مخالف بنگردد، شروع می‌کند، سپس، ناگهان، جهتش را تغییر می‌دهد و چشمهایش را به طرف فردمورد نظر برمی‌گرداند.

بنابراین اصل، اگر بخواهد به طرف چپ برود، حرکتش را با رفتن به سمت راست شروع می‌کند و سپس به نحوی ناگهانی، به سمت چپ، می‌چرخد. اگر بخواهد بر روی پاشنه پا بنشیند و چمباتمه بزند، ابتدا بر روی پا بلند می‌شود و سپس چمباتمه می‌زند.

هنگامی که گروتوفسکی، این را برای من تعریف می‌کرد، من تصور می‌کردم که این مسئله مربوط به قراردادهای صحنه‌ایست، که به بازیگر امکان اجرای چنین عملیات و نیز مبالغه در ژستهایش را می‌دهد و چنین ژستهای شکست‌آوری را قابل درک و ملموس می‌سازد. این تصور بدون شك درست است، ولی اکنون می‌دانم که این موضوع تنها قرارداد تئاتر چینی نیست، بلکه قاعده‌ای است که می‌تواند در همه‌جای شرق یافت شود. در تئاتر شرقی، خط مستقیم وجود ندارد، و اگر وجود داشته باشد، در شکلی بسیار ویژه مثلاً در تئاتر نو، به کار گرفته می‌شود. اگر شما به يك رقصنده بالی و یا يك بازیگر نو (حتی هنگامی که ژست ساده نگهداشتن بادبزن را در جلو صورتش اجرا می‌کند) و يك بازیگر سبک اراگوتو یا واگوتوی کابوکی، یا يك رقصنده کلاسیک خن (*khon*) تایلندی بنگرید، متوجه خواهید شد که حرکات، نه در خط مستقیم، بلکه به صورت خطوط گرد و مارپیچی یا معوج، انجام می‌گیرد. بالاته، بازوان و دستها، این حرکات مدور را تأکید و مشخص می‌کنند. در غرب، رقص را با پاها انجام می‌دهند، در شرق با بازوان. مایم توانیم، بازم از قراردادهای صحنه‌ای و قوانین زیبایی‌شناسی سخن بگوئیم، ولی بایسد دید این واژه‌ها چه مضامینی در بردارند؟

بازگردیم به ساختار زیستی (بیولوژیک) انسان. همه فعالیت‌های عضلانی با تخلیه بیو - الکتریکی که همراه با آن است به وسیله مفاصل می‌توانند، وارد عمل شوند. بنا بر این اگر من بخواهم به شخصی که در سمت چپ من است، اشاره کنم، بازویم را دراز می‌کنم و به وسیله انگشت اشاره آن شخص را نشان می‌دهم، من حرکتی را انجام می‌دهم که در آن تنها مفصلی که حرکت می‌کند، آرنج است. اما بازیگر شرقی هیچگاه چنین حرکتی را به این صورت انجام نمی‌دهد. دستش در يك مسیر دورانی و درجه‌ای مخالف و با استفاده از سه مفصل آرنج، مچ و شانه، به حرکت در می‌آید و با انصراف و تغییر ناگهانی جهت حرکت که با اعمال دقیق و گوناگون هر يك از سه مفصل ملازمه دارد، حرکتش را به وسیله انگشت اشاره، با نشان دادن شخصی که در سمت چپ است، خاتمه می‌دهد.

۳- قانون سوم، قانون گسستگی پیوسته (*coherent incoherence*) می‌باشد. به عنوان مثال، بازیگر شرقی یا رقصنده باله کلاسیک اروپائی به منظور دستیابی به تکنیکی که ویژگی آن مصنوعیت وافر و به هدر رفتن انرژی است، حالانسی را تقلید

می‌کند که به نظر می‌آید، به آزادی او در حرکت لطمه می‌زند. این حالات تقلیدی، از دیدگاه عمل و اهداف آن عمل (صرفه جوئی در حرکت بازیگر)، کاملاً گسسته (غیر پیوسته) است. اما دقیقاً همین تکنیک غیر روزمره است که به وی امکان دستیابی به قابلیت‌های متفاوت انرژی را می‌دهد. از طرف دیگر بازیگر می‌تواند این گسستگی (عدم پیوستگی) را از طریق تمرین و به وسیله روند تضعیف تأثیرات عصبی و بروز بازتاب‌های جدید عصبی - ماهیچه‌ای به نوع جدیدی از پرورش و تربیت بدن تبدیل کند. تکنیک غیر روزمره‌ای که بدین‌سان به وجود آمده است، کاملاً پیوسته می‌شود. یکی از حیرت‌آورترین اعمال بازیگران این است که هنگامی که بالغزش ویژه خود راه می‌رود، همچنان ضمن حفظ حالت لغزش، ناگهان خود را در موقعیت دویدن قرار می‌دهد. این حالت را می‌توان به يك پرتو پرجاذبه روشنایی، به يك مار یا به يك تیر که در هوا، قوس پیدا می‌کند، تشبیه کرد. حتی اگر بازیگر نقطه آغازی را که به نظر می‌رسد با تکنیک روزمره بدنش، پیوسته نیست، انتخاب کند، می‌تواند، با تمرین و کارآموزی طولانی به چنان مهارت و استادی در این تکنیک غیر روزمره که به نظر ما خودانگیز (*spontaneous*) می‌رسد، دست یابد.

این سه قانون فوق نشان می‌دهند که چگونه بازیگر می‌تواند، از طریق استفاده از روند زیست‌شناسانه (بیولوژیک)، به کلیه قابلیت‌های انرژی خود دست یابد. کاربرد این قوانین، به تقویت حضور جسمانی (فیزیکی)، در مرحله پیش از بیان حالت و پیش از آنکه، قصد و عزم بازیگر، برای بیان واکنش شخصی بروز کند، می‌انجامد.

نقش روند زیست‌شناسانه، در ایجاد کیفیت‌های متفاوت انرژی، می‌تواند به صورت دیگری نیز بروز کند. به عنوان مثال، در شیوه نگریستن. ما معمولاً به سمت مقابل خود تقریباً، با زاویه ۳۰ درجه به طرف پایین نگاه می‌کنیم. اگر چنانچه نگاه خود را ۳۰ درجه به طرف بالا ببریم، سر ما در موقعیت قبلی خود باقی خواهد ماند، در حالیکه يك انبساط ماهیچه‌ای در ناحیه گردن و بالاتنه ما در جهت دفع دگرگونی تعادل بدن، ایجاد خواهد شد.

بازیگر کاتاگالی، حرکات و اشارات دستانش (*mudras*) را کمی پائین‌تر از میدان همیشگی دیدش، در جلو سینه دنبال می‌کند. بازیگر رقصنده بالی به طرف بالا می‌نگرد، و در کلیه «شان‌توانگ» (*shan toeng*) یا (حالات بازیگر اپرای چینی) نیز، چشمها، به طرف بالا می‌نگرند. به نظر می‌رسد که بازیگران نو چگونه تمامی ادراک خود را از فضا (*space*) از دست می‌دهند، و برای حفظ تعادل بدن خود، به علت وجود منافذ کوچک در درون ماسکهایشان، در بیان حالات خود دچار مشکل می‌شوند. به این ترتیب روش لغزیدن آنها بدون آنکه پاهای خود را از روی زمین بلند کنند، - مانند افراد نابینا که پاهای خود را جهت تشخیص مسیر بر روی زمین می‌لغزاند - ولی در عین حال کاملاً آماده متوقف شدن در موارد پیش‌بینی نشده هستند، تبیین می‌شود. تمامی این بازیگران میدان دید خود را نسبت به میدان دید روزمره‌شان تغییر می‌دهند و به دنبال آن، همه حالات جسمانی (فیزیکی) آنها از جمله قدرت انقباض عضلانی بالاتنه، تعادل بدن و فشاری که بر روی پاها وارد می‌شود، نیز تغییر می‌کند. تغییری در شیوه عادی نگریستن، تغییری کیفی در

انرژی را، به دنبال دارد. از طریق ایجاد تغییر سادۀ، در تکنیک روزمره نگریستن، این بازیگران، قادرند، نیروی محرکه‌ای، برای ایجاد میزان جدیدی از انرژی، به وجود آورند، که ما از طریق تحریک بیولوژیک، قادر به ایجاد آن هستیم.

لیکن به نظر می‌رسد، تمدن غربی، نسبت به کنار گذاشتن آن چیزی که، عادی «نرمال» خوانده می‌شود، بی‌اعتنا بوده و اغلب با واکنشی تهاجمی، با آن ضدیت می‌ورزد. درست مانند آن که این انرژیها، تهدیدی باشند، برای روابط راحت موجود و تثبیت شدهٔ ما. تمدنهای دیگر، امکانات متفاوت و پیوستهٔ بیولوژیکی هر فرد را درک می‌کنند و این امکانات را در چهارچوب اجتماعی آن، قرار می‌دهند.

تکنیک غیر روزمرهٔ بدن، می‌تواند نه تنها، در موقعیتهای نمایشی، بلکه در سایر جنبه‌های رفتاری، مانند هنرهای رزمی نیز متبلور شود. هنرهای رزمی، تکنیک مبارزه نیستند. این تغییر نادرست و تحریف شده است که ما امروزه در بسیاری از فیلمها و نشریات، به آن اتلاق می‌کنیم.

منشأ و روند تکاملی هنرهای رزمی، به اعتقادات بودائی، باز می‌گردد. بر اساس تاریخ، بودهی دارما (Bodhidharma) از زمانی که در قرن ششم پیش از میلاد، به معبد شاولین (shaolin) در چین رفته بود، متوجه شد که کاهنان این معبد، اغلب ضمن انجام تفکرات مذهبی (meditation) به خواب می‌روند. آنها نمی‌توانستند، به حالت ویژه‌ای از انرژی لازم، برای ایجاد نوعی آگاهی که نه خواب است و نه بیداری دست یابند. بنا بر این به آگاهی روزمره می‌رسیدند و سپس به خواب می‌رفتند. بودهی دارما یک سلسله تمرینهایی که، واکنش جسمانی (فیزیکی) آن، در، درهم شکستن حرکت خود به خود (Automatisme) زندگی روزمره، متبلور می‌شد، کشف کرد و نوع خاصی از انرژی را، که کیفیت آن شبیه به کیفیت انرژی تفکر بود، برانگیخت.

این تمرینها، روندهای بسیار دقیق جسمانی (فیزیکی) هستند، حتی اگر اغلب اوقات کنار گذاشته شده و به عنوان امری عرفانی یا باطنی (mystic) توجیه شوند. ما می‌توانیم، این تمرینها را بسنجیم و می‌توانیم آنها را به کمک علوم طبیعی، توضیح دهیم و حتی می‌توانیم از آنها در تمرینهای جدید آموزشی استفاده کنیم. این تمرینهای آموزشی، ملاک روندها و جریانات موجود در ارگانیزم ما را به ما می‌آموزند و از طریق این ادراک، ما امکان می‌یابیم، تا روندها را نظم دهیم و آنها را به سوی موقعیت و حالت مورد نظر، هدایت کنیم. این تمرینها می‌تواند در تئاتر، مدرسه و یا هر گونه فعالیت اجتماعی دیگر، انجام شود. اینکه این سؤال مطرح می‌شود که قوانین عینی که به فرد امکان می‌دهد تا انرژی خود را، در سطوح و جهات مختلف ارگانیزم خود، به کار گیرد، چیست؟ ما می‌توانیم، از روشها و نتایج علوم طبیعی، برای گسترش دامنهٔ درک خود، از روندهایی که بازیگر یا آنها کار می‌کند، استفاده کنیم. اینها برخی از سئوالهایی است که من از زمانی که در زمینه مردم‌شناسی تئاتر آغاز به کار کرده‌ام، از خود پرسیده‌ام. این مسئله جالب توجه موجب ایجاد مدرسه بین‌المللی مردم‌شناسی تئاتر (I.S.T.A) شد. اولین اجلاس این مدرسه در تاریخ اکتبر ۱۹۸۵ در بن (Bonn) با شرکت گروهی از دانشمندان در زمینه‌های

مختلف علمی و گروهی از بازیگران با فرهنگهای مختلف، تشکیل شد. در ضمن، مدرسهٔ بین‌المللی مردم‌شناسی تئاتری، یک مدرسهٔ واقعی تربیتی و آموزشی است که حدوده ۵۰ تن بازیگر و کارگردان، از کشورهای مختلف، برای ایجاد یک سلسله تمرینهای آموزشی متفاوت، با تمرینهای متداول، در آنجا گردآمده‌اند. در آنجا، هدف، «آموزش درک-کردن» است.

در پایان باید گفت، بازیگران شرقی که در این مدرسه کار می‌کنند، دقیقاً همان استادانی هستند که وجودشان لازم و ضروری است.

آنها می‌توانند در مقیاس بسیاری محدود، تدریس کنند، زیرا هیچگونه حس مشترکی برای تدریس سبک کابوکی و یا رقص اوربسی به یک بازیگر غربی وجود ندارد. لیکن این بازیگران شرقی می‌توانند، در چگونگی کاربرد قوانین ذکر شده در تئاتر شرقی و اینکه آنها کیفیت انرژی در ژستها و تفکر ما را چگونه تعریف می‌کنند، ما را یاری دهند.

1. *The International School of Theatre Anthropology (I.S.T.A)*

