



ساختن تئاتر از دل ویرانه‌ها

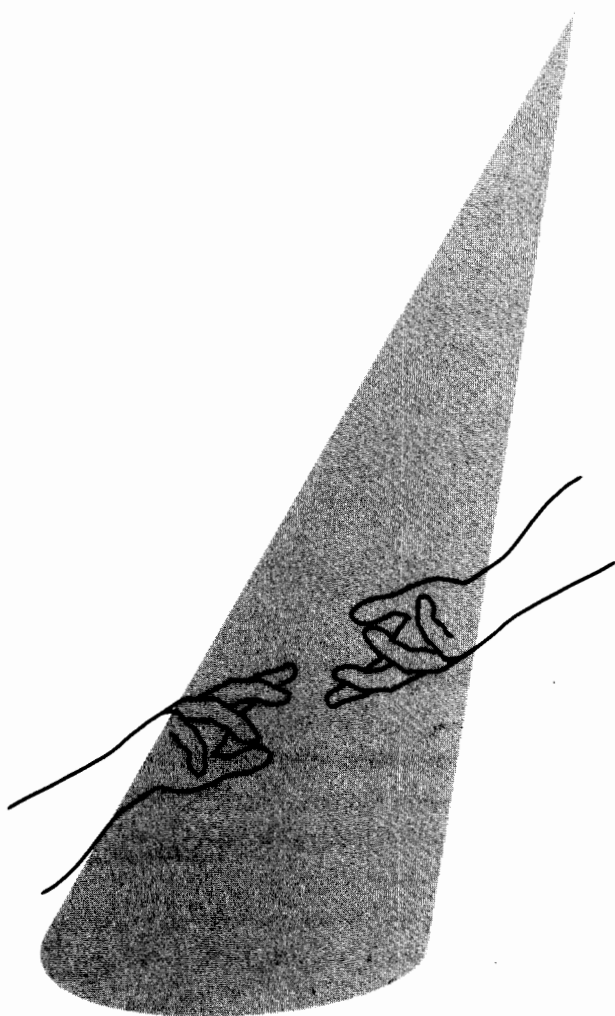
راهنمایی عملی برای کار با بازیگر، تمرین تئاتر، و کنشگری

| علی اکبر علیزاد | با مقدمه رضا سرور | مطالعات اجرا: بازیگری |

| MAKING THEATER FROM RUINS | Ali Akbar Alizad |



سرشناسه: علیزاد، علی اکبر، ۱۳۵۲ -
عنوان و نام پدیدآور: ساختن تئاتر از دل ویرانه‌ها: راهنمایی عملی برای کار با بازیگر، تمرین تئاتر، و کنشگری / علی اکبر علیزاد؛ با مقدمه رضا سرور.
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری: ۲۶۵ ص.: ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س.م.
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۵۵۴-۲۵-۰
وضعیت فهرست نویسی: فیبا
عنوان دیگر: راهنمایی عملی برای کار با بازیگر، تمرین تئاتر، و کنشگری.
موضوع: بازیگری (نمایش)
موضوع: Acting
موضوع: شخصیت پردازی
موضوع: Characters and characteristics
شناسه افزوده: سرور، رضا، ۱۳۵۵ - مقدمه نویسنده
رده بندی کنگره: PNY۲۰۶۱
رده بندی دیویی: ۷۹۲/۰۲۸
شماره کتاب شناسی ملی: ۷۴۲۷۸۵۵
وضعیت رکورد: فیبا



ساختن تئاتر از دل ویرانه‌ها

راهنمایی عملی برای کار با بازیگر، تمرین تئاتر، و کنشگری

علی اکبر علیزاد | با مقدمه رضا سرور | مطالعات اجرا: بازیگری |

| MAKING THEATER FROM RUINS | Ali Akbar Alizadeh

| ساختن تئاتر از دل ویرانه‌ها |
| راهنمایی عملی برای کار با بازیگر، تمرین تئاتر، و کنشگری |
| علی اکبر علیزاد |

| نسخه پرداز: سپیده طیری |
| نمونه خوان: فریدالدین سلیمانی |
| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |
| مدیر تولید: مصطفی شریفی |
| چاپ اول ۱۴۰۰ | تهران ۱۰۰۰ نسخه |
| شابک: ۰۰-۲۵-۷۵۵۴-۶۳۲-۹۷۸ |

| Bidgol Publishing co. |  | نشر بیگل

| تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخررازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه: ۰۰۹۶۳۶۱۷، ۰۰۹۶۳۵۴۵ |

| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |
| bidgol.ir |

| مجموعه مطالعات اجرا

«مجموعه مطالعات اجرا» عنوان مجموعه تازه‌ای است که برای معرفی کتاب‌هایی در زمینه عملی اجرا و مهارت‌های عملی تئاتر طراحی شده است. برعکس مجموعه‌های بیشتر تئوریک تئاتر، مطالعات اجرای بیدگل رویکردی عملی‌تر را در زمینه تئاتر و اعمال تئاتری در پیش خواهد گرفت.

این مجموعه مختص عرضه کتاب در زمینه بازیگری و کارگردانی نیست، بلکه به معرفی و عرضه کتاب‌هایی که به تخصص‌هایی نظیر طراحی صحنه، نور، گریم، و نمایش عروسکی مربوط‌اند نیز خواهد پرداخت.

مجموعه مطالعات اجرای نشر بیدگل، درعین حال، منبعی مفید برای آموزش عملی هنرجویان، مربیان و به خصوص دانشجویان تئاتر خواهد بود.

دبیر مجموعه

علی اکبر علیزاد

تقدیم به مبارزه، معصومیت، جوانی، و رؤیاهای سرکوب‌شده

بچه‌های افغان/ ایرانی پاسگاه نعمت‌آباد/ ۱۳۸۹
(به خصوص محمدرضا رمضانی، سارا، حسن صناعی، جبار و شهرام محمدی)
بچه‌های فرهنگسرای ارسباران/ ۱۳۸۹
(به خصوص سولی، آیناز، پرریان جدیدی، بابک ابراهیمی و آریو)
و بچه‌های انجمن تئاتر دانشگاه شهید بهشتی/ ۱۳۹۰
(به خصوص هدیه، سعید، نوید، مهرنوش، شادی و مهسا)

دیشب یه سری به باغ زدم ببینم تئاتر قدیمی مون هنوز اونجاست.
دیدم هست. بعد از دو سال برای اولین بار گریه کردم.... من و تو
توی گرداب گیر افتادیم. اون روزها مثل بچه خوشبخت بودیم....
ولی الان.... زندگی خشنیه.

چرا می‌گی زمینی که من روش راه رفتم رو می‌بوسیدی؟ باید
می‌گشتیم.... من مرغ دریایی‌ام.... من باز یگرم.... اون (تریگورین)
به تئاتر اعتقادی نداره؛ اون قدر به رؤیاهام خندید، که کم‌کم تو
دلخالی شد و منم ایمانم رو از دست دادم....

(مرغ دریایی، پرده چهارم)

| فهرست |

۱۳	تشکر و قدردانی
۱۵	درمورد این کتاب
۱۹	درآمد/ رضا سرور
۲۵	مقدمه: آموزش و پرورش بازیگر در زمینه تئاتر ایرانی

۳۵	۱. آداب ورود به اتاق تمرین
۳۷	مربی بودن و تعلیق آگاهی
۳۸	جنسیت، سن و قومیت در اتاق تمرین
۴۰	حضور در اتاق
۴۱	اولین جلسه حضور
۴۲	مشارکت در تمرین
۴۲	همکاری به جای دوستی
۴۳	زمان بندی کارگاه
۴۳	تبیین اهداف یک تمرین خاص
۴۴	تماشاگر بودن
۴۵	خاموش کردن ذهن قضاوتگر: دیدن فعال
۴۷	ماجرای اسب تک شاخ

۴۸	اجرای آموزش
۴۹	اتاق تمرین: اجتماع سرکوب شدگان؟
۵۰	از تئاتر به روان‌شناسی و زندگی روزمره
۵۱	تئاتر: تفریح و انضباط
۵۲	نظریه در اتاق تمرین

۲. آماده‌سازی‌ها: کار روی خود

۵۵	شکستن یخ‌ها
۵۷	آمادگی و تمرکز
۶۱	ایستادن روی محور عمود بدن: پاها
۶۴	ایستادن/قدم‌زدن
۶۹	بدن صفر: وضعیت خلاق درونی
۷۴	انقباض و رهایی
۷۷	بازگشت به حواس پنجگانه: گوش سپردن
۸۰	سکون فعال: هوشیاری و توجه
۸۴	گرم‌کردن‌ها
۸۷	

۳. رابطه برقرار کردن: کار با او/دیگری

۹۳	حضور حسانی
۹۵	ارتباط من/تو: بازشناخت محرک‌های روان‌شناختی درونی
۱۰۰	معرفی چوب
۱۱۱	چشم در چشم
۱۱۵	ارتباط با بدن‌های دیگر در فضا و زمان
۱۲۰	ارتباط صامت و فعال کردن کنش درونی
۱۲۵	

۴. بدیهیات غیربدیهی: ابزارهای نقش

۱۳۱	بازیگری و اجرای هویت
۱۳۳	من، من، من اجراگر، من شخصیت
۱۳۵	

- ۱۴۰ دیکتاتور درونت را بشناس: ذهن قضاوتگر
- ۱۴۵ اجرای واقعیت یا «امکان‌های روان - جسمانی» واقعیت؟
- ۱۴۷ بازنگری در ابزارهای کلیدی:
- تخیل، شرایط مفروض، اگر جادویی، حافظه عاطفی

۵. بداهه‌پردازی‌ها: ساختن صحنه

- ۱۶۱ اصول بداهه‌پردازی
- ۱۶۵ بداهه‌پردازی‌های تک نفره
- ۱۶۷ گوش دادن
- ۱۶۸ کلاژ ایبسن/ کلاژ چخوف
- ۱۷۰ کار با شرایط مفروض: زمان و مکان

۶. کار با کنش‌های جسمانی: از روان به جسم و برعکس

- ۱۷۷ بن بست عاطفه: جسم در برابر ذهن
- ۱۸۱ به سوی رویکردی روان - جسمانی
- ۱۸۵ کار با محرک‌های روان شناختی درونی
- ۱۸۹ کنش درونی/ کنش بیرونی
- ۱۹۲ کار با آبژکتیوها
- ۱۹۴ ضرب‌های کنش
- ۱۹۶ هر شب متفاوت: کنش واکنش است
- ۲۰۱ اسکور محسوس/ اسکور نامحسوس
- ۲۰۴ نفس و عاطفه: یک مطالعه موردی در باب فیزیولوژی عاطفه

۷. تحلیل عملی متن از مجرای کنش: سرهم کردن اجزا

- ۲۱۳ اولین خواندن‌های متن
- ۲۱۶ در جست‌وجوی شخصیت: بیوگرافی‌ها
- ۲۲۰ متن: اسکور ضرب‌ها
- ۲۲۴ تعیین آبژکتیو در درون واحد و ضرب

۲۲۸	کنش‌گذاری
۲۳۲	یارم همه چیز است: کنش در عمل
۲۳۵	جسم‌بخشی به نقش: بداهه‌پردازی‌های صامت
۲۳۸	جسم‌بخشی به نقش: اسکور کنش‌های جسمانی
۲۴۰	جسم‌بخشی به نقش: بداهه‌پردازی با کلام
۲۴۲	جسم‌بخشی به نقش: ادغام متن نویسنده
۲۴۳	سرآغاز: فراموش کن بازیگری
۲۴۵	ضمیمهٔ ۱: ملاقات در پاسگاه نعمت‌آباد
۲۵۱	ضمیمهٔ ۲: پلی‌بک یا تتاتر خاطرات سرکوب‌شده
۲۵۵	ضمیمهٔ ۳: الگویی برای تمرین در کارگاه
۲۵۷	واژه‌نامهٔ کوچک اصطلاحات پایه
۲۶۳	منابع و مطالعات بیشتر

۱ | تشکر و قدردانی

این کتاب حاصل ۱۵ سال کار مداوم با گروه‌های مختلفی از آدم‌ها، از کارکرده تا کاملاً تازه‌کار است؛ و به‌رغم فعالیت دائمی‌ام در دانشگاه، بخش اعظم این تجربیات در محیط‌هایی خارج از آن برایم اتفاق افتاده. بسیاری از آدم‌هایی که با آنها برخورد داشته‌ام، چه داخل ایران و چه بیرون از آن، سهمی در فهم من از مقولهٔ تئاتر، بازیگری و اجرا داشته‌اند. با بعضی از آنها در گروه «تئاتر ۸۴» همکاری پیوسته داشته‌ام و بخش زیادی را هم در کارگاه‌های آزاد ملاقات کردم. به‌خصوص کارم در کانون تئاتر شهید بهشتی، جمعیت دفاع از کودکان کار و خیابان و فرهنگسرای ارسباران، فرصتی بسیار طلایی در اختیارم گذاشت تا درگیر تجاربی غیرمعمول و بی‌اندازه با طراوت شوم. در اینجا می‌خواهم از همهٔ آنها تشکر کنم و تا حدی دین خود را به اجرایی ادا کنم که هر بار به شکل متفاوتی در اتاق تمرین رخ می‌داد.

بخشی از این افراد امکان کار در کارگاهی خاص یا زمینهٔ آن را برایم فراهم کردند؛ به‌خصوص رضا امامی، اسماعیل فلاح‌خیر، حسن مؤذنی، سیده اشرف امیری‌فر، مرتضی طبسی‌نژاد، محمد صفرپور، مرسده صادقی، بهارک خاوری، عمو حسین و عمو علی، هدیه رهبری و شادی قاهری. دوست بسیار عزیزم رضا سرور متن را کامل خواند و با نظراتش آن را اصلاح کرد؛ حمیدرضا حمیدی با یادداشت‌های دقیقش از همهٔ جزئیات کلاس‌ها، بخش‌های زیادی از تمرین را خاطرنشان کرد. مرتضی حسین‌زاده،

یوجینیو هان و شفق نصر، متن را خواندند و نظراتشان بسیار دلگرم کننده بود. این کتاب بدون دخالت ذهنی این اشخاص و انرژی شان شکل نمی گرفت. امیدوارم اگر نام کسی را از قلم انداختم، پیشاپیش عذرم را بپذیرد.

نوئل گرگ، علی ظفر قهرمانی نژاد، رضا پاپی، خسرو محمودی، امین ابراهیمی، علیرضا، میترا، زهرا، الهام، رضا شیخ انصاری، رعنا اسفندیاری، سهراب کریمی، ندا شاهرخی، کتایون سالکی، سیاوش تصاعدیان، پیام سعیدی، مهیار جواد ی ها، حمید هاشمی، عماد شاطریان، غزاله، لاله نورالدین موسی، مصطفی کنعانی، علی وایقان، آریتا کارخانه، مهرنوش توحیدی، نوید اسکویی پور، سعید چراغعلی، مهسا جندقی، نغمه معنوی، آلا شویز، نوید زارع، شادن، فاطمه توحیدلو، پرنیان کاظمی، لیلا جلالیان، بابک سرلک، پویا یادگاری، مهدی سلطان، عمید ابطحی، نیکی، آراد، دیبا سمن آبادی، مریم امیر آبادی، محمد غلامی، سعید طاهری، هوشیار قسیم، مهرنوش ندیری، زهرا یوسفی، علی خلیلی، حسین حسینی، لیلی شجاع، زهرا جان محمدی، زهرا ضرابی، زهرا شیر، بهاره زایرچی، رؤیا خدایارنژاد، پوریا طهرانی، محسن مظاهری، سارا گودرزی، اورانوس افشاریان، محمد رفعت پناه، علی یوسفی راد، سارا ترابی، فرید حاجی، پرپسا، رضا نوردهری، میلاد، نوشین موسوی، طاهره فاضلی، پژمان یاوری، تینا یونس تبار، مونا کریمی، الهام ایروانی، نوید قویدل، سحر صبا، سارا افشار، حامد کشمیری، محمد مجیدیان، مهسا محمداصغری، نیکا سیدی، یاسمین، دریا مجلسی، نازنین موسایی، کی ناز شوکت مقدم، مهزاد مفرحی، زهرا خان محمدی، مژده مسکنی، کیمیا طالبیانی، رضا شریعتی، ریحانه قجاوند، حنیف براری، رؤیا صفری، غزال عنقاگیر، پویا عربگری، محمد رضا اخوان و شادی زند.

ا درمورد این کتاب |

این کتاب برای چه کسانی است

این کتاب از دل تمرین‌های کارگاهی‌ام، هم با بازیگران کارکرده و هم تازه‌کار بیرون آمده است. بنابراین آن را با این هدف نوشته‌ام که تا حد زیادی به کار هر دو گروه بیاید. درعین حال بسیار مایل بودم کسانی که در مقام مربی/کارگردان با یک گروه، چه تازه‌کار چه مجرب، کار می‌کنند، بتوانند به راحتی برای مقاصد خودشان از آن اقتباس کنند. به خصوص مایل بودم مربیان تئاتر در مدارس یا دانشگاه‌ها، آموزشگاه‌ها یا حتی مراکزی که هدف اصلی‌شان لزوماً آموزش تئاتر نیست بتوانند خیلی راحت از آن بهره ببرند. در زیر توضیح داده‌ام که این کتاب مشخصاً برای کسانی که آموزش تئاتری منسجم ندیده‌اند، چطور باید استفاده شود.

چطور از این کتاب استفاده کنیم

من خودم معمولاً بسته به نوع دوره و شرایط افراد شرکت‌کننده، به چند روش از این تمرین‌ها استفاده می‌کنم.

اگر گروه کاملاً تازه‌کار و کارگاه کوتاه‌مدت باشد: فقط بخشی از تمرین‌های اولیه، بسته به خواسته گروه، تا تمرین‌های فصل ۵ را به کار می‌برم.

اگر گروه تازه‌کار و کارگاه طولانی مدت باشد: بخش اعظم تمرین‌های اولیه تا فصل ۵ را به کار می‌برم. استفاده از فصل ۶ و ۷ منوط به آمادگی ذهنی/ بدنی افراد خواهد بود.

اگر گروه نسبتاً کارکرده و کارگاه کوتاه مدت باشد: منتخبی از تمرین‌های فصل ۱ تا ۵ و نیز بخشی از تمرین‌های فصل ۶ و ۷ را به کار می‌برم.

اگر گروه نسبتاً کارکرده و کارگاه طولانی مدت باشد: اکثر تمرین‌های فصل ۱ تا ۵، و در صورت کافی بودن زمان، اکثر تمرین‌های فصل ۶ و ۷ را به کار می‌برم.

اکثر کارگاه‌های بلندمدتی که خودم داشته‌ام، بعضاً تا سه یا چهار سال هم طول کشیده است. بنابراین حتی وقتی شرکت‌کنندگان کاملاً تازه‌کار باشند، می‌توانم مطمئن باشم که از سال سوم به بعد تمرین‌های فصل ۶ و ۷ را با آنها کار خواهیم کرد. بنابراین تمرین فصل ۶ و ۷ را فقط وقتی به کار می‌برم که همگی سطحی از آموزش روان- جسمانی را از سر گذرانده باشند. متأسفانه کلاس‌های دانشگاه به دلیل فشرده بودن برنامه درسی شان، امکان کار با همه این تمرین‌ها را نمی‌دهند. بنابراین در این مواقع تمرین‌ها را با آماده‌سازی‌های اولیه شروع می‌کنم و به تدریج به سمت تمرین‌های سخت‌تر پیش می‌روم.

در هر صورت، سوای الگوهایی که در بالا گفتم، شما خودتان می‌توانید این تمرین‌ها را بسته به دوره، نیاز گروه و نوع تجربه، هر طور که می‌خواهید، به کار ببرید. می‌توانید از هر فصل مجموعه‌ای از تمرین‌ها را انتخاب کنید؛ می‌توانید تمرین‌های فصل خاصی را بیشتر کار کنید، یا سریع‌تر از آنها بگذرید. سرعت و ریتم کلاس به شما بستگی دارد. ولی نوعی فرض اولیه موقع نوشتن این کتاب در ذهنم بوده است: اینکه فصول ۱ تا ۵ حکم نوعی آماده‌سازی برای رسیدن به شرایط مطلوب ذهنی/ بدنی را دارند و فصول ۶ و ۷ به درد بازیگران ناآماده یا تازه‌کار نمی‌خورد.

زمینه‌های نظری این کتاب

فهم من از نوعی تمرین نظام‌مند که به کار آموزش سیستماتیک بازیگران بیاید، در طول زمانی طولانی شکل گرفت. تمرین‌هایی که طی سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۳۸۹

در گروه به کار می‌گرفتم، غالباً پراکنده و متکی به منابع عملی/نظری مختلف بود. آموزش عملی ویوپوینت در سال ۱۳۸۸ تأثیر بسیار زیادی در عوض کردن ذهنیت من از کار با بازیگر داشت و نوعی نقطه عطف بسیار اساسی برایم بود. این تکنیک را اولین بار در کارگاه یکی از شاگردان آن بوگارت در رومانی یاد گرفتم. سپس همه تکنیک‌های او را در سال ۱۳۸۹ اولین بار در گروه تمرین کردم. پس از آن هم گهگاه به دعوت مراکز مختلف، دوره‌های زیادی را با این متد برگزار کردم. بنابراین بیشتر تمرین‌هایی که کار می‌کردم ماهیتی روان-جسمانی داشتند؛ اما دقیقاً نمی‌دانستم ریشه‌هایم را کجا باید پهن کنم. کتاب کار عملی بازیگر (رابرت بندتی)، قفل بسیاری از این ابهامات را گشود. به تدریج هرچه جلوتر رفتم، به لحاظ تاریخی بیشتر به عقب برگشتم. سرانجام این عقب‌گرد مرا به سرچشمه‌ای برگرداند که بعد از اتصال دیگر نمی‌توانستم از آن جدا شوم: استانیسلاوسکی، و به خصوص کار متأخر او روی کنش‌های جسمانی. از سال ۱۳۹۰ تا سال ۱۳۹۳، سرانجام توانستم این تمرین‌ها را سازماندهی کنم و جایگاه نظری/عملی آنها را بفهمم. اما این فهم کامل نشد تا زمانی که نهایتاً به تفسیرهای بسیار جامع بلا مرلین در چندین کتاب بسیار عالی‌اش در مورد استانیسلاوسکی و رویکرد روان-جسمانی به بازیگری برخورددم. کتاب او تحت عنوان استانیسلاوسکی (۲۰۰۳) در انتشارات راتلج، به بیشتر ابهاماتم در مورد رویکرد استاد در همه دوره‌های کاری‌اش پاسخ گفت. کتاب دیگرش با عنوان ورای استانیسلاوسکی (۲۰۰۱)، زمینه‌های کامل شناخت الگوهای روان-جسمانی در بستر معاصر و نحوه کار عملی در خود مدارس تئاتری روسیه را فراهم کرد. همین‌طور همراه اینها مطالعه پژوهش فیلیپ زاریلی در کتابی تحت عنوان بازیگری روان-جسمانی (۲۰۰۹)، و رویکرد خود او به متون دراماتیک با همین تکنیک‌ها این فهم را عمیق‌تر کرد. در نهایت هم رویکرد تئاتری نوئل گِرگ در کتاب بسیار مشهورش در زمینه کار با گروه‌های جوان، جوانان، تئاتر نو (۲۰۰۸) و نیز منش شخصی خود او به عنوان یک مربی کم‌نظیر، بی‌اندازه برایم الهام‌بخش و راهگشا بود. کتاب فعلی بدون درک و فهم همه این منابع و سایر منابعی که در انتهای کتاب آمده‌اند، قطعاً شکل نمی‌گرفت.

زمینه‌های عملی این کتاب

من همه تمرین‌های این کتاب را عملاً در کارگاه‌های بسیاری که در طی این سال‌ها داشته‌ام، یا موقع کارگردانی نمایش خاصی به کار برده‌ام؛ همگی را در عمل سنجیده‌ام و نتایج بسیار غافلگیرکننده‌ای از آنها گرفته‌ام. بخش‌هایی از تمرین‌های این کتاب از دل منابع مختلف بیرون آمده‌اند و لزوماً ابداع شخص من نیستند. بعضی از آنها را مستقیماً از بطن کارگاهی که شخصاً در آن مشارکت داشته‌ام برگرفته‌ام. برخی دیگر ابداع شخصی خودم هستند و برخی هم برگرفته از منابعی که در انتهای کتاب و در بالا ذکر کردم. ماهیت برخی از تمرین‌ها به دلیل کاربرد شخصی و برداشتم از آن، احتمالاً بسیار متفاوت با کاربرد اولیه‌اش شده است. این نوعی الگوی **فهم در فهم** است و برای آنهایی که در عمل درگیر ساخت تئاتر هستند، جنبه‌ای بسیار اساسی محسوب می‌شود. در هر حال من قبل از هر تمرین و یا بعد از آن، کمی در موردش توضیح داده‌ام تا مربی راحت‌تر بتواند آن را به کار گیرد؛ هرچند که معانی و کاربرد محتمل و متغیر تمرین‌ها چیزی نیست که بتوانم مانعش شوم. این مسیری فردی است که هر کس آن را از دل همین فهم مشترک کشف می‌کند.

دو **ضمیمه نهایی** کتاب، بخشی از تجربه عملی‌ام با تمرین‌های کتاب در زمینه‌ای بوده که در آنها تئاتر به عنوان واسطه عمل کرده است. امیدوارم این ضمایم تصویری از این به دست بدهد که تئاتر چطور می‌تواند در خدمت کاری باشد که لزوماً منتهی به اجرای متعارف تئاتری در حضور تماشاگر نمی‌شود.

همه نقل قول‌های شروع فصول کتاب از استانیسلاوسکی است.

| درآمد |

| رضا سرور |

چنین اتفاق افتاد که در شهر پوزنان، شاهد تمرین گروهی از بازیگران چند ملیتی باشم. مربی، بازیگران را براساس ملیتشان به گروه‌هایی چند نفره تقسیم کرد و از آنها خواست به نحوی از کوچه‌ای خیالی بگذرند که بتوانیم دیوارها، خانه‌ها، زمان و احساسات درونی بازیگران را احساس کنیم. گروه اول، گویی میهمانانی بودند که عروس و دامادی را همراهی می‌کردند و در آن به سنت فرانسویان آداب عروسی را به جا می‌آوردند. گروه دوم، دانش‌آموزانی بودند که حین بازگشت از مدرسه در کوچه لی‌لی بازی می‌کردند، سرود کودکانه لهستانی می‌خواندند و بعد هریک با شنیدن صدای مادرانشان به خانه‌هایشان می‌رفتند. گروه سوم، با وقار و اندوه تابوتی را حمل می‌کردند و آیین سوگواری شرقی را همراه مویه‌هایشان به نمایش می‌گذاشتند. من که بارها چنین تمریناتی را در پلاتوهای تهران دیده بودم، با بی‌تابی اتوهای دو گروه دیگر را که به همین اندازه تصنعی و کلیشه‌ای به نظر می‌رسیدند، تحمل کردم. کم‌کم داشتم به این نتیجه می‌رسیدم که آموزش بازیگری در همه‌جای دنیا فرایندی ملالت‌بار است. آهسته کتابم را باز کردم و عطای دیدن تمرین را به لقایش بخشیدم. هنوز صفحه‌ای جلو نرفته بودم که صدای مربی را شنیدم: حالا این کوچه‌ای در سارایوو است و تک‌تیراندازان از نقاط مختلف آن را زیر نظر دارند؛ هر حرکت اضافه یا حساب‌نشده‌ای می‌تواند به بهای جانتان تمام شود. بنگرید که

نور خورشید از کدام سو می‌تابد، زیرا سایه‌هایتان پناهگاه شما را لو خواهند داد. هرّه دیوارها، جلوخان‌ها و فرورفتگی‌های دیوار می‌توانند نجات‌بخش شما باشند. پس قبل از حرکت آنها را در ذهن مجسم کنید و به خاطر بسپارید. طول کوچه را دقیقاً محاسبه کنید، تمپوی حرکاتتان، چه آهسته و چه سریع، ضامن حیات شماست... گروه‌ها به تلاطم درآمدند. دیگر از آن رفتار شلخته خبری نبود. حرکاتشان چابک و نگاه‌هایشان تیزبین شده بود. نوعی ایجاز در هر ژست و حرکتی به چشم می‌خورد. بازیگران فارغ از ملیت و مذهب، کنشی زنده و حقیقی را با بدن خویش به نمایش گذاشتند و هر حرکتی برایشان حکم مرگ و زندگی را داشت. معنای هر حرکتی چندان سریع و صریح منتقل می‌شد که حتی تماشاگرِ خونسردی مانند من را دچار انقباض عضلانی کرده بود. آن بدن‌های منفعل چگونه چنین شکوفا شدند؟ تخیل آنها چگونه چنان شگرف و انسانی شد که یکی از انتهای کوچه بازگردد و زندگی خود را برای نجات کودکی – که مادرش در کنار دیوار بی‌جان بود – به خطر اندازد؟ او چگونه در مدتی کوتاه، متوجه نوزاد نامرئی هم‌بازی خود شده و به او دلبسته بود؟ سیاست و تکنیک، فرم و محتوا، از هم تفکیک‌ناپذیر می‌نمود. همه چیز با یک راهنمایی کوچک آغاز شده بود: «حالا این کوچه‌ای در سارایوواست.» وظیفه هر مربی گفتن جمله‌ای مشابه، برای بیداری و پرورش بازیگران است.

اما آموزش بازیگری چگونه آغاز می‌شود؟ این به تصور ما از بازیگری برمی‌گردد. همواره دو شیوه برای بازیگری وجود دارد: یکی آنکه نقش را بیرون از خود بپنداریم و بعد بکوشیم با کسب مهارت‌های تکنیکی، تحقیق در باب ویژگی‌های شخصیت، استفاده از حافظه عاطفی و نظایر آن، به سوی نقش حرکت کنیم و درون آن فرو رویم. روش دیگر، آن است که نقش را درون خود بپنداریم و بر آن باشیم تا باز دادن لایه‌های انباشته بر نقش، آن را در خود متبلور و زنده سازیم. روش اول ایجابی و مستلزم افزودن مهارت‌های تکنیکی است. روش دوم منشی سلبی دارد و بر حذف زواید اصرار می‌ورزد. در هر دو روش ما نیازمند مربی هستیم تا در رسیدن به نقش از افراط و تفریط به دور بمانیم و با حفظ تعادل، جسم و ذهن «دیگری» را تجسم بخشیم.

واضح است که برای آموزش این شیوه‌های بازیگری قاعده‌ای کلی وجود ندارد و هر مربی روش خاص خویش را برمی‌گزیند. اما به‌رغم تنوع ظاهری روش‌ها، چندان

که پیداست مربیان بزرگ بازیگری، چه آنانی که پیرو سنت استانیسلاوسکی هستند و چه آنهایی که مانند برشت شیوه دیگری برگزیده‌اند، هیچ‌یک در ارزش‌های سیستم بازیگری استاد روس تردید نکرده‌اند. زیرا استانیسلاوسکی به فراست توانسته صحیح‌ترین شیوه ممکن برای بیداری ذهن و بدن بازیگران را پیشنهاد دهد. حتی منتقدان استانیسلاوسکی نیز کار خود را از جایی شروع کرده‌اند که او به پایان برده است. «اگر جادویی» او کماکان نه تنها تخیل بازیگران، بلکه تخیل مربیان بازیگری را نیز مشتعل می‌کند.

کتاب ساختن تئاتر از دل ویرانه‌ها، اگرچه در اساس مبتنی بر آموزه‌های استانیسلاوسکی است، اما کار خود را به انتقال صرف آنها محدود نمی‌سازد. در سراسر کتاب، علاوه بر آموزش بازیگری، نوعی نگاه تاریخی به بازیگری نهفته است که دامنه آن از استانیسلاوسکی تا لوکوک، بروک و گروتفسکی امتداد یافته و در ادامه، طیف آن تا استانیسلاوسکی، باربا و آن بوگارت گسترش می‌یابد. این نگاه تاریخی با ارزیابی جریان‌های عمده تئاتر در نیمه دوم قرن بیستم، و نیز با در نظر گرفتن تغییراتی که پیروان استانیسلاوسکی در سیستم او پدید آورده‌اند، به بازنگری در متد استاد روس می‌پردازد و بدین سان چشم‌اندازی تاریخی از تحولات نظریه او را ترسیم می‌کند. بنابراین در این کتاب، استانیسلاوسکی گاهی مستقیم و گاه از طریق آرای شاگردانش حضور دارد و لاجرم تمرین‌های کتاب نیز به تواتر برآمده از متد استانیسلاوسکی و شاگردان او هستند. در برخی موارد نیز مؤلف با بازنگری در نظریه استانیسلاوسکی و در نظر گرفتن تجربیات خویش، در تمرین‌های استاد تغییراتی را اعمال نموده و نمونه‌هایی عملی از دگرذیسی نظریه استانیسلاوسکی را ارائه کرده است. پیداست که شعاع این تغییرات تکنیکی هرگز اهمیت مرکز دایره، یعنی سیستم استانیسلاوسکی را نقض نمی‌کند، بلکه بر گسترش مدام اقطار آن تأکید دارد.

اما این بازنگری در متد استانیسلاوسکی وجه دیگری نیز دارد که مستقیماً برآمده از شرایط فرهنگی-سیاسی، حضور چیره‌تابوها و صلبیت سنت تئاتری ماست. چنین بازنگری‌ای می‌تواند خشم پیروان راست‌کیش استانیسلاوسکی را برانگیزد. اما واقعیت این است که در سراسر جهان سنت استانیسلاوسکی برای شکوفایی خویش ناگزیر از بازنگری مدام و نیز درآمیختن با ایده‌های نوین است. میزان این بازنگری و تلفیق

به فراخور هر دوره، هر کشور و غنای سنت تئاتری آن متفاوت است. در آمریکا کسانی چون استلا آدلر و استراسبرگ زمینه را برای تداوم این بازنگری‌ها فراهم کرده‌اند. امروزه مثلاً آن بوگارت بر پایه سنتی غنی‌تر، و با سهولتی بیشتر، دست به بازنگری در سنت استانیسلاوسکی می‌زند. اما به نظر می‌رسد که در ایران ما هنوز در آغاز راه هستیم و باید با شجاعت و تلاش بیشتری دست به عمل بزنیم و از آزمون و خطا نهراسیم.

شماری از تمرینات این کتاب با در نظر گرفتن شرایط سیاسی، آمیزه‌های فرهنگی و بازنگری در سنت تئاتری ایران تدوین شده‌اند و مؤلف کتاب که در کنار پژوهش‌های تئوریک دوره‌ای طولانی را در آموزش بازیگری و کارگردانی تئاتر سپری کرده، تجربه خویش در کار با بازیگران ایرانی را به این تمرینات افزوده است. به دلیل همین تجربیات است که در این کتاب به جای روایت سوم شخص مرسوم در کتاب‌های آموزشی که صرفاً به توصیف قواعد می‌پردازد، روایتی اول شخص از فرایند آموزش بازیگری به گوش می‌رسد. این روایت اول شخص، چه هنگام توصیف آداب ورود به سالن تمرین و چه هنگام توضیح مفاهیم پیچیده‌ای چون اسکور محسوس/نامحسوس و ماهیت کنش جسمانی، سعی در انتقال تجربیات بی‌واسطه خویش دارد. این صدای همدلانه، نه تنها میزان صداقت و مهارت تکنیکی مربی را نشان می‌دهد، بلکه در حکم افزوده‌ای بر میراث مکتوب تئاتر ایران است. زیرا در تاریخ صدواندی ساله تئاتر ایران که کمتر کارگردانی/مربی‌ای تجربیات و آرای تئوریک خود را مکتوب کرده و جرئت یا توان آن را داشته تا از نقل قول‌ها فاصله بگیرد و صدای خود را بر سنت بازیگری بیفزاید، علیزاد به این دایره مخاطره‌آمیز نزدیک شده و با روایت اول شخص، از مختصات بازیگری به طور اعم و کار تئاتر در ایران به طور اخص سخن می‌گوید. چنین دستاوردی حاصل ساعت‌ها کار در سالن‌های تمرین، آزمون و خطا، تدریس تئاتر، بازنگری در اجراها و مطالعه مداوم است و اگر انقطاعی در مسیر کار او نباشد، شاید در آینده کورسوی امیدی را در چشم‌انداز ترسیم کند.

تئاتر تعریف داستان از طریق بدن‌هاست. اگر در هر دوره‌ای بازیگران نقشی واحد را به شیوه‌هایی متفاوت ایفا می‌کنند، دلیلش تنها استعداد ذاتی یا توانایی تکنیکی‌شان نیست، بلکه شیوه ادراک تاریخی‌شان از آن نقش است؛ شرایط سیاسی، اجتماعی و مذهبی هر دوره، سلطه تابوها و مصائب زیستی می‌تواند بر ادراک بازیگران

از نقش‌هایشان تأثیر بگذارد. بازیگر بازتاب شرایط تاریخی خویش است و لاجرم بدن او بدنی تاریخی است. او بر صحنه، به ناگزیر تاریخ دوران خویش را حمل می‌کند. تن بازیگر روزنامه دوران و گاه‌شمار زنده تاریخ است و بدین‌سان بدن او، سیاسی‌ترین بدن هاست. بدنی که مرگ‌های مدام تراژدی، شادی‌های زودگذر کمدی و امید ناپایدار ملودرام‌های عصر خویش را از خود عبور می‌دهد. تئاتر بدن بازیگر را تاریخی می‌سازد. هر مربی تئاتر باید این وظیفه تاریخی‌سازی بدن‌ها و آگاهی بخشی به صداها را بر عهده بگیرد. به عبارتی دیگر او در کنار آموزش تکنیک، باید ژست تاریخی هر دوره را به بازیگران آتی بیاموزد. آموختن بازیگری تنها با مرگ بازیگر یا از دست دادن تاریخت بدنش پایان می‌پذیرد. بازیگری شگفت‌ترین حرفه هاست. حرفه بطلالت روزها و زیست شبانه صحنه‌ها. حرفه دیگری بودن، حرفه جسمانیت تاریخ بر صحنه است. آموختن آن را باید از میان ویرانه‌های تاریخ آغاز کرد.