**دانشگاه آزاد اسلامی**

**واحد تهران مرکزی**

**دانشکده هنر و معماری، گروه نمایش**

**پایان نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد (M.A)**

**گرایش: کارگردانی**

عنوان:

# بررسی رویکرد برشت به بازیگری

استاد راهنما:

**دکتر مسعود دلخواه**

استاد مشاور:

**دکتر محمد رضا خاکی**

پژوهشگر:

**محمد جواد کارگران**

زمستان 1390

بسمه تعالي

درتاريخ :1390/11/20
دانشجوی كارشناسي ارشد آقاي محمد جواد كارگران از پايان نامه خود دفاع نموده وبا نمره 17 بحروف هفده و با درجه بسيار خوب مورد تصويب قرار گرفت .

امضاء استاد راهنما

# فهرست مطالب


فصل اول: کلیات طرح

۱-۱ بیان مسئله: ..... ۲

۱-۲ هدف های تحقیق: ..... ۳

۱-۳ اهمیت موضوع تحقیق و انگیزش انتخاب آن: ..... ۳

۱-۴ سؤالات و فرضیه های تحقیق ..... ٤

۱-٤-۱ سؤالات تحقیق: ..... ٤

۱-٤-۲ فرضیه های تحقیق ..... ٤

۱-۵ مدل تحقیق ..... ٥

۱-۶ روش تحقیق ..... ٥

فصل دوم: رویکرد بهبازیگری پیشازبرشت

۲-۱ مکتب واقعگرایی ..... ۹

۲-۱-۱ شروع واقعگرایی در صحنه ..... ۹

۲-۱-۲ گروه بازیگران مایننگن ..... ۱۰

۲-۲ استانیسلاوسکی ..... ۱۲

۲-۲-۱ گرایش به واقعگرایی ..... ۱۳

۲-۲-۲ پیدایش سیستم ..... ۱٤

۲-۲-۳ جایگاه حساس و بازیگر ..... ۱۵

۲-۲-٤ شرایط پیشنهادی ..... ۱۷

۲-۲-۵ «اگر» جادویی ..... ۱۹

۲-۲-٦ تقطیع متن و اهداف کاراکتر ..... ۱۹

۲-۲-۷ «فراهدف» و کنش واحد کاراکتر ..... ۲۰

۲-۲-۸ متداعم الجسمانی ..... ۲۱

۲-۳ رویکرد میرهولد به بازیگری ..... ۲۳

۲-۴ رویکرد کریگ به بازیگری ..... ۲٦

۲-۵ رویکرد آنتونن آرتو به بازیگری ..... ۲۷

فصل سوم: عوامل مؤثر بر شکلگیری دیدگاههای فلسفی-اجتماعی برشت

۳-۱ برشتدرمیانهیدوجنگجهانی..... ۳۲
۳-۲ برشتومارکسیسم..... ۳۶
۳-۳ مسئولیتجمعیوتعهدبهاجتماع..... ۳۸
۳-۴ انسانگرایییبرشت..... ۴۱
۳-۵ تفکراتواقداماتپیسکاتور..... ۴۲
۳-۵-۱ نگاهتئاترسیاسیبهتودهیمردمدرتعریفپیسکاتور ۴۴
۳-۵-۲ نوآوریهایپیسکاتور ..... ۴۵
۳-۵-۳ جایگاهموضوع ..... ۴۶
۳-۵-۴ تئاترآموزشی- سیاسی ..... ۴۶
۳-۶ جدلگراییومبارزه..... ۴۸
۳-۷ ضرورتتغییرنگرشبهتئاتر..... ۵۰
فصلچهارم: رویکرد برشت به تئاتر
۴-۱ رویکردنظریبرشتبهتئاتر..... ۵۴
۴-۱-۱ برداشتانتقادی ..... ۵۵
۴-۱-۲ تدبیرگراییوتقدیرستیزی ..... ۵۷
۴-۱-۳ جمعگراییوفردستیزی ..... ۵۸
۴-۲ نقدنمایشنامهیارسطویی..... ۵۹
۴-۲-۱ نقد «فنشعر» ..... ۶۰
۴-۲-۲ نقشاستغراقدرهنرهاینمایشیمعاصر ..... ۶۱
۴-۲-۲-۱ نقداستغراقتماشاگردربازیگر ..... ۶۲
۴-۲-۲-۲ جایگاهعواطفواحساسات ..... ۶۴
۴-۳ نقدواقعگراییدرتئاتر..... ۶۴
۴-۴ گرایشبهتئاتریکالیته..... ۶۵
۴-۵ تئاتراپیک..... ۶۷
۴-۵-۱ مفهومEpic ..... ۶۷
۴-۵-۲ تئاتراپیکوتفاوتهایآنباتئاتردراماتیک ..... ۶۷
۴-۶ فاصلهگذاری..... ۷۰
۴-۷ رویکردبهتماشاگر..... ۷۴
۴-۷-۱ لزومایجادتغییردرنگاهتماشاگر ..... ۷۴
۴-۷-۲ نقدتماشاگرمنفعل ..... ۷۵
۴-۷-۳ لزومایجادتغییرتوسطتماشاگر ..... ۷۵

٤-٧-٤ صاحبنظرساختنمخاطب ..... ٧٦
٤-٨ نمایشنامه..... ٧٧
٤-٨-١ ترسیمشرایطاجتماعیدرنمایشنامه ..... ٧٧
٤-٨-٢ فاصلهگذاریوساختماننمایشنامه ..... ٧٧
٤-٨-٣ نقدنمایشنامهباتوجهبهاجرا ..... ٧٨
٤-٨-٤ جایگاهعواطفدرنمایشنامه ..... ٧٩
٤-٨-٥ ساختماندراماتیک ..... ٨٠
٤-٩ برشتدرمقامکارگردان..... ٨١
٤-١٠ عناصردیداری..... ٨١
٤-١٠-١ نورپردازی ..... ٨٢
٤-١٠-٢ فیلمیااسلاید ..... ٨٣
٤-١٠-٣ نقابولباس ..... ٨٤
٤-١٠-٤ بازیگرانبهعنوانقطعاتیازساختمانصحنه ..... ٨٦
٤-١٠-٥ صحنهیمتحرک ..... ٨٦
٤-١٠-٦ میدانبازی (درروشاستقرایی) ..... ٨٦
٤-١٠-٧ پردهیسبکونیمهبلند ..... ٨٨
٤-١١ ترانههاوموسیقی..... ٨٩

فصل پنجم: رویکرد برشت در بازیگری

٥-١ برشتواستانسیلاوسکی..... ٩٤
٥-١-١ نقدبازیواقعگرا ..... ٩٤
٥-١-٢ نقداستغراقوهمذاتپنداری ..... ٩٥
٥-١-٣ مفهوم «استحالهیکامل» ..... ٩٦
٥-١-٤ «اگر» جادویی ..... ٩٨
٥-١-٥ شرایطپیشنهادی، رویدادسراسری، روابطعلّیومعلولی
..... ٩٩
٥-١-٦ فراهدف ..... ١٠٠
٥-١-٧ استفادهازروشهایاستانسیلاوسکیدرکاربرشت ... ١٠١
٥-٢ بازیگریدرتئاترچین..... ١٠٢
٥-٣ بازیگریتئاتراپیک..... ١٠٣
٥-٣-١ فاصلهگذاریتوسطبازیگر ..... ١٠٣
٥-٣-٢ مطالعهینقش ..... ١٠٦
٥-٣-٣ پیشرویقدمبهقدمدرمطالعهوساختننقش ..... ١٠٩

۵-۳-٤ انتخاب «رگه»هایمتعارضنقش ..... ۱۱۱
۵-۳-۵ نمایشتفاوتها ..... ۱۱۳
۵-۳-٦ تاریخیکردن ..... ۱۱۳
۵-۳-۷ حفظفردیتنقش ..... ۱۱٤
۵-۳-۸ لزومایجادعاطفهبرایازبینبردنآن ..... ۱۱٤
۵-۳-۹ نمودگار ..... ۱۱۷
۵-۳-۱۰آسانکردننقش ..... ۱۲۱
۵-۳-۱۱ مهارکردن «حرارتبازی» ..... ۱۲۲
۵-۳- ۱۲ پالایشزبانصحنه ..... ۱۲۲
۵-۳-۱۳ گرفتنلحنهمبازی ..... ۱۲۳
۵-۳-۱٤ استفادهاززمان (کندیوتندی) ..... ۱۲۳
۵-۳-۱۵ حرکتدرصحنه ..... ۱۲۵
۵-۳-۱٦ تمریناتبازیگری ..... ۱۲٦
۵-۳-۱٦-۱ پرورشجسمانی ..... ۱۲٦
۵-۳-۱٦-۲ مشاهدهوتقلید ..... ۱۲٦
۵-۳-۱٦-۳ نهتنها-بلکه ..... ۱۲۷
۵-۳-۱٦-٤ بهیادسپردننخستینبرداشتها ..... ۱۲۷
۵-۳-۱٦-۵
ابداعوبرزبانآوردندستورهایبازی، انتقالبهسومشخص، انتقالبهگذشته ..... ۱۲۸
۵-۳-۱٦-٦ تعویضنقشها ..... ۱۳۰
۵-۳-۱٦-۷ نویسندگی ..... ۱۳۰
۵-۳-۱٦-۸ خوشایندبودن ..... ۱۳۰
۵-۳-۱٦-۹ استفادهازهمبازی ..... ۱۳۱
۵-۳-۱۷ قواعدیاصولیبرایهنریشه ها ..... ۱۳۱
۵-۳-
۱۸گرایشهایمتداولیکههنرپیشهبایددربرابرشانمقاومتکند
..... ۱۳۲
۵-۳-۱۹ رابطهیهنرپیشهباجمعتماشاگران ..... ۱۳۳
۵-٤ هدایتبازیگر..... ۱۳٤
۵-٤-۱ موضعکارگردانددربرخوردبابازیگر ..... ۱۳٤
۵-٤-۲ شیوهیکاربرشتبابازیگراندرمقامکارگردان ... ۱۳٦

۵-۵ کمککردنطراحی‌هابهبازیگراپیک..... ۱۳۷
۵-۵-۱ صحنهپردازی ..... ۱۳۷
۵-۵-۲ کاربردترانه‌ها ..... ۱۳۸
۵-۵-۳ گریم ..... ۱۳۹

فصل ششم: نتیجه گیری

نتیجهگیری..... ۱۴۲
منابع..... ۱۴۷

# فصل اول:

# کلیات طرح

**«کسی که به طور جدی با تئاتر در ارتباط باشد، نمی-تواند از برشت درگذرد. برشت چهره‌ی کلیدی** زمانه‌ی ماست و امروزه همه‌ی آثار نمایشی در نقطه‌ای، یا از گفته‌ها و نظرات و دستاوردهای برشت، آغاز می‌شوند و یا بدان‌ها بازمی‌گردند.»

(پیتر بروک)

## ۱-۱ بیان مسئله:

تئاتر اپیک یا تئاتر داستانی برمبنای نظریات برشت (Bertolt Bercht)، در مقابل تئاتر دراماتیک، بر مبنای نظریات ارسطو، با این هدف به وجود آمد تا تماشاگرانی تربیت کند که قادر به تصمیم گیری و قضاوت در مورد اثر اجرا شده باشند و در تمام طول اجرا به جای غرق شدن در توهم واقعیت، از حضور خود به عنوان یک انسان متفکر و اجتماعی، در تئاتر آگاه باشد. برای نیل به این هدف، برتولت برشت از مجموعه‌ای کامل از عوامل و امکانات تئاتر بهره می‌گیرد. این عوامل شامل شیوه‌های خاص نگارش نمایشنامه، طراحی صحنه، نور، گریم، موسیقی، استفاده از ابزار و ماشین‌آلات مکانیکی تئاتری و...می‌باشد. یکی از مهم ترین عواملی که در راستای هدف فوق به کار گرفته می‌شود، شیوه‌ی خاص بازیگری تئاتر اپیک است که بدون به کارگیری آن، خلق یک تئاتر داستانی با اهداف مورد نظر برشت غیر ممکن می‌نماید. چراکه بازیگر به عنوان دیداری‌ترین عنصر تئاتر بزرگ-ترین ناقل اندیشه و هدف مجموعه اجرایی به تماشاگر است. بنابراین، انتقال اندیشه توسط بازیگر باید مطابق با هدف موردنظر و شیوه‌ی رسیدن به آن، تغییر شکل داده و خود را با مجموعه‌ی عوامل به کار گرفته شده، هماهنگ سازد.

در واقع این هدف اجراست، که شیوه‌ی بازی بازیگر را تعیین می‌کند. به عنوان مثال در واقع گرایی موردنظر استانیسلاوسکی، هدف، استغراق تماشاگر در اجرا و فراموش کردن خود از جانب اوست، به طوری که در طول اجرا تماشاگر حتی برای لحظه ای به این واقعیت نیندیشد که شخصی که در مقابل اوست، یک بازیگر است.
برشت با توجه به اهداف موردنظر خود در مقابل واقع گرایی ایستاده و از بازیگر می خواهد که با به کارگیری فنون و تکنیک‌های خاص و مشخص در تمام طول اجرا به تماشاگر یادآوری کند که در حال دیدن تئاتر و بازیگر است. این تکنیک‌ها که با هدف «فاصله‌گذاری» به‌کار گرفته می‌شوند، شیوه‌ای خاص از بازیگری را موجب می‌شوند که با روش‌های معمول بازیگری پیش از تئاتر اپیک برشت، متفاوت است. در این شیوه بازیگر موظف است میان خود و نقش، فاصله ایجاد کرده و بدین ترتیب موجبات فاصله‌گیری تماشاگر از نقش را فراهم آورد. بدین ترتیب تماشاگر قادر به اندیشیدن و انتقاد می‌شود. حال این سئوال‌ها مطرح می‌شود که تکنیک‌ها و تمرین‌های خاص این شیوه کدامند و جایگاه احساس و عاطفه‌ی بازیگر و تماشاگر در این شیوه کجاست و سوال اصلی این است که آیا رویکرد برشت به بازیگری یک شیوه و متد خاص برای بازیگر می باشد یا خیر؟

### ۱-۲ هدف‌های تحقیق:

هدف از این پژوهش این است که:

با بررسی و نگرش دوباره به موضوع بازیگری به شیوه‌ی برشت، به معیارها و شاخصه‌های مورد نظر برشت دست یابیم و سلیقه‌های مختلف در رابطه با تکنیک بازیگری برشت را ارزیابی کرده به یک نتیجه‌ی واحد در مورد رویکرد برشت به بازیگری برسیم.

### ۱-۳ اهمیت موضوع تحقیق و انگیزش انتخاب آن:

در کشور ما گروه‌های زیادی بر آن بوده‌اند که به شیوه‌ی برشت، نمایش‌های خود را به صحنه ببرند. اما بسیاری از این گروه‌ها با شناخت سطحی خود در این راه به اشتباه افتاده‌اند وبا برخورد سرد تماشاگر تئاتری و غیر تئاتری مواجه شده‌اند. در راستای شناساندن اندیشه‌ها و تکنیک برشت، کتاب‌های بسیاری نوشته و به فارسی ترجمه شده‌اند. اما پژوهشی که منحصراً به بازیگری تئاتر اپیک پرداخته باشد، بسیار کم است و لزوم شناساندن این

دیدگاه از بازی به کسانی که می‌خواهند از اندیشه و تکنیک برشت استفاده کنند، ضروری می‌نماید. به ویژه اینکه بسیاری تصور می‌کنند بازی به شیوه‌ی برشت خالی از احساس و عاطفه است که این پژوهش برآنست تا خلاف آن را اثبات نماید. در ادامه باید گفت که رویکرد برشت به بازیگری چالش بزرگی را در میان جامعه‌ی دانشگاهی تئاتر کشور به وجود آورده است به طوری که عده‌ای معتقدند این رویکرد خاص یک متد برای بازیگری است و در مقابل عده‌ای دیگر این فرضیه را به کلی رد می‌کنند به همین دلیل وجود ضروری می‌نماید. به همین جهت وجود پژوهشی که اختصاصا به بازیگری تئاتر اپیک بر مبنای رویکرد برشت پرداخته باشد که این فرضیه را به اثبات برساند یا رد کند، ضروری می نماید. خوشبختانه پژوهش و ترجمه آثاری در رابطه با تئاتر اپیک و برشت در ایران کم نیست؛ اما پژوهشی که منحصرا به بازیگری تئاتر اپیک اختصاص داشته باشد بسیار کم ویا کم رنگ بوده است؛ حال آنکه لازمه‌ی شناخت کارآمد یک سبک بازیگری، شناخت پیشینه های این سبک، اهدافی که این شیوه به خاطر رسیدن به آن خلق شده است و مهم تر از همه تفاوت این روش با متدهای پیش از خود می باشد.

## ۱-۴ سؤالات و فرضیه‌های تحقیق

### ۱-۴-۱ سؤالات تحقیق:

- آیا می‌توان دستورالعمل‌های برشت در مورد بازیگری را یک متد بازیگری دانست؟
- برشت با تکنیک بازیگری اپیک چگونه سیستم بازیگری استانیسلاوسکی را نقد می‌کند؟
- آیا «احساس» و «عاطفه» در بازیگری به روش برشت جایگاهی دارد یا خیر؟
- رویکرد تئاتر اپیک به اجرا بر چه ویژگی‌هایی تأکید دارد؟

### ۱-۴-۲ فرضیه‌های تحقیق

۱. دستورالعمل‌های برشت در کل می‌تواند به عنوان یک متد بازیگری ارزیابی شود.

۲. بازیگری به شیوه‌ی برشت، لزوماً خالی از احساس و عاطفه نیست.

۳. تئاتر اپیک رویکردی تکنیکی و ابزارمند به اجرا دارد. هرکدام از این تکنیک‌ها تأثیری مستقیم بر شیوه‌ی ایفای نقش توسط بازیگر دارند.

## ۱- ۵ مدل تحقیق

در این پژوهش نگارنده بر آن است که با تشریح موارد فوق، به این سوال که آیا بازیگری بر مبنای رویکرد برشت می تواند به عنوان یک شیوه مورد استفاده ی بازیگران قرار گیرد یا خیر پاسخ گوید و با بررسی جزئیات این شیوه از بازی، میزان کاربرد یا عدم کاربرد عواطف و احساسات توسط بازیگر تئاتر اپیک را مشخص کند. برای روشن شدن این موضوعات درابتدا به این سوال پاسخ داده می شود که رویکرد به بازیگری پیش از برشت چگونه بوده است و به طور خاص رویکرد استانیسلاوسکی به عنوان بزرگ ترین نظریه پرداز بازیگری پیش از برشت چه تفاوت هایی با رویکرد برشت به این مقوله دارد. همچنین بررسی اینکه چه عواملی باعث شکل گیری تفکرات برشت و هدف او از اجرای تئاتر شده اند، ضروری است. این که برشت چه رویکردی به تئاتر داشت که باعث به وجود آوردن تئاتر اپیک و سبک خاص بازی برای آن شد نیز از الزامات این پژوهش است.

## ۱-۶ روش تحقیق

با توجه به اینکه پژوهش حاضر یک واکاوی تاریخ مند است و مربوط به مکانی غیر از کشور ما است، برای نگارش آن از روش پژوهش کتابخانه‌ای استفاده شده است و چون به جایگاه تئاتر اپیک در ایران پرداخته نمی شود، روش های دیگر پژوهش چندان مفید نمی‌نماید.
در فصل اصلی این رساله سعی بر آن بوده که از منابع ترجمه شده‌ی دست اول که نوشته‌ی خود برشت می‌باشد، بیشتر استفاده شود. به همین جهت کتاب‌های «درباره‌ی تئاتر»، «زندگی تئاتری من» و «هنر بازیگری، حرفه‌ی بازیگری، تئاتر اپیک و...» بیشترین ارجاعات این فصل را از آن خود کرده اند. شایان ذکر است بسیاری از مقالات کتاب «درباره‌ی تئاتر» عیناً در کتاب های «زندگی تئاتری من» و «هنر بازیگری، حرفه‌ی بازیگری، تئاتر اپیک و...» آمده است که به دلیل ترجمه‌ی شیواتر فرامرز بهزاد، بیشتر مطالب بر مبنای کتاب درباره‌ی

تئاتر نگارش یافته‌اند؛ اما در ارجاعات، نام منابع دیگر به همراه صفحات مورد استناد، ذکر گردیده تا مخاطب علاقه‌مند به این حوزه، نیز حق انتخاب منبع را داشته باشد.

در فصول دیگر که خلاصه‌نگاری و روشن نمودن کلیت یک رویکرد مدنظر بوده از منابع دست دومی که علاوه بر تشریح موضوع، به نقد و بررسی و قیاس آن با مضامین و رویکردهای مشابه پرداخته‌اند، استفاده‌ی بیشتری شده است، بدان جهت که در مجالی کوتاه، مخاطب به کاربردی-ترین وجه با نظرات شخص مورد بحث آشنا شده نقاط قوت و ضعف، تشابه و تفاوت وی را با دیگران، از دیدگاه نقادی معتبر دریافت کند.

اصل روش تحلیل در این رساله بر مبنای توصیف و گاه توصیف و تطبیق بوده است.

در این رساله برای پاسخ به سوالات مطرح شده ابتدا رویکرد به مقوله بازیگری، پیش از برشت مورد بررسی قرار گرفته و سپس با بررسی شرایط اجتماعی – سیاسی موثر بر دیدگاه فلسفی – اجتماعی برشت، به رویکرد او به تئاتر می رسیم. در نهایت رویکرد برشت به بازیگری مورد کنکاش قرار می گیرد.

# فصل دوم:
# رویکرد به بازیگری پیش از برشت

برای آشنایی با رویکرد برشت به بازیگری، ابتدا به بررسی رویکرد دیگر نظریه‌پردازان پیش از او به این مقوله‌ی مهم خواهیم‌پرداخت. آشنایی با این نظریات و مقایسه‌ی آن‌ها با رویکرد برشت، موجب به دست دادن شناخت کامل‌تری خواهد شد.

پیش از ظهور استانیسلاوسکی و نظریاتش، رویکرد قابل توجهی به بازیگری، به عنوان یک مقوله‌ی قابل بررسی وجود نداشت. در واقع این پرسش که بازیگر چگونه باید با نقش برخورد کند و چگونه آن را اجرا کند، به صورت یک پرسش جدی وجود نداشت و گروه‌های اجرایی در این زمینه، به مهارت و تجربه‌ی بازیگر اکتفا می‌کردند. باید توجه داشت که منظور از رویکرد به بازیگری در این جا، تئوری ها و نظریات نظریه‌پردازانی است که در مورد چگونگی بازی کردن بازیگر و چیستی و کیفیت یک بازی درست، صحبت می کنند.

در این فصل ابتدا نگاهی به «مکتب واقع‌گرایی» (Realism)، که قابل‌توجه‌ترین مکتب مورد انتقاد برشت بوده است، خواهیم داشت. پس از آن به «شروع واقع‌گرایی در صحنه» اشاره‌ای داشته و «گروه بازیگران ماینینگن» را به عنوان اولین گروه منسجم پایبند به اصول واقع-گرایی، مورد بررسی قرار می‌دهیم.
بخش اصلی این فصل به «استانیسلاوسکی» و نظریاتش اختصاص دارد. این بخش با زیر عنوان‌های «گرایش به واقع‌گرایی»، «پیدایش سیستم»، «جایگاه احساس و باور بازیگر»، «شرایط پیشنهادی»، «اگر جادویی»، «تقطیع متن و اهداف کاراکتر»، «فراهدف و کنش واحد کاراکتر» و «متد اعمال جسمانی» بررسی خواهد شد.

در بخش‌های بعدی نیز با «رویکرد میرهولد(Meyer Hold) به بازیگری»، «رویکرد کریگ(Edward Gordon Craige) به

بازیگری» و در نهایت با «رویکرد آنتونن آرتو (Antonin Artoud) به بازیگری» آشنا خواهیم شد.

## ۲-۱مکتب واقع‌گرایی

یکی از اولین نظریه‌پردازی‌ها راجع به بازیگری پیش از برشت، توسط کنستانیتن استانیسلاوسکی به رشته‌ی تحریر درآمد. این نظریات که بر مبنای واقعگرایی تدوین یافته-اند، قدرتمندترین رویکردبه بازیگری بودند که پیش از برشت وجود داشت. به همین خاطر است که نقد نظریات استانیسلاوسکی، بخش قابل توجهی از رویکرد برشت به بازیگری را در کتاب«درباره ی تئاتر» (Schriften zum Theater) از آن خود می‌کند چرا که برشت مستقیماً به مبارزه علیه واقع‌گرایی موجود می‌پردازد و بر همین اساس، استانیسلاوسکی را به عنوان نماینده‌ی قدرتمند واقع‌گرایی، مورد نقد قرار می‌دهد.

البته این نکته را هم نباید از نظر دور داشت که تأسیس گروه تئاتر برلینرآنسامبل(Berliner Ensemble) نسبتا همزمان است با وقتی که برشت نظرات خود را در مورد استانیسلاوسکی تعدیل می‌کند و از تجربیات او در پرورش بازیگرانش سود می‌جوید. در فصل چهارم، به نقد استانیسلاوسکی توسط برشت و شباهت‌ها و تفاوت‌های رویکردشان به بازیگری خواهیم پرداخت. اما آنچه که اکنون باید به آن بپردازیم این است که واقع گرایی چگونه آغاز شد و چگونه به استانیسلاوسکی رسید.

### ۲-۱-۱ شروع واقع گرایی در صحنه

در سال ۱۸۲۷م.، ویکتور هوگو (Victor Hugo) با مقدمه‌ای که بر نمایشنامه‌ی کرامول (Cromwell) نگاشت، انقلابی درهنر صحنه به وجود آورد؛ این مقدمه که به صورت مهم-ترین بیانیه‌ی مکتب واقع گرایی تازه درآمد، اعلام داشت که زندگی، و فقط زندگی با همه گوناگونی‌اش تنها الگو برای صحنه است.

او تقسیم بندی کمدی و تراژدی را به دلیل غیر طبیعی بودنش رد کرد و وحدت های کلاسیک زمان، مکان و عمل را نپذیرفت، زیرا معتقد بود که صحنه باید برای عرضه کردن هر موضوع و بکار بردن هر شکل و سبک، آزاد باشد.با صنعتی شدن هر چه بیشتر فضای قرن نوزدهم و مادی‌تر و عملی‌تر شدن نظرگاه ها، گرایش به واقع‌گرایی در تئاتر، نیروی محرکه‌ی خود را یافت و با نمایشنامه-

های جدید، لزوم واقع‌گرایی مناسب برای به صحنه آوردنشان حس شد (نقل به مضمون از روز و اونز، ۱۳۶۹: ۲۳-۲۲).گرایش به واقع‌گرایی، ابتدا بیشترین تأثیر خود را در صحنه‌آرایی گذاشت. صحنه‌ی این گونه تئاترها در حد افراط به واقعیت نزدیک می‌شد، به طوری‌که همه‌ی عناصر دیگر تئاتر، در سایه‌ی قدرت واقع‌گرایی دکور قرار می‌گرفتند. صانعی در کتاب «سیر صحنه‌آرایی نو» در این رابطه می‌نویسد:

«اواسط تا اواخر سده نوزده میلادی، زمان حاکمیت بی چون و چرای « واقع گرایی » بر تئاتر است که طلیعه‌های آن برای نخستین بار در هنر صحنه آرایی نمود پیدا می-کند.» (صانعی،۱۱:۱۳۸۱).

البته تمایل به استفاده از دکور واقعی یا به قولی استفاده از دکور سه‌بعدی، موضوع تازه‌ای نبود که در این زمان مطرح شده‌باشد. در تئاتر ایتالیا نیز از دکور سه‌بعدی استفاده می‌شد. اما این دکورها تنها به عنوان پس‌زمینه استفاده می‌شد و در واقع همان نقش پرده-ی نقاشی شده‌ی عقب صحنه را بازی می‌کرد. در حالی که دکور در تئاتر واقع‌گرا مورد استفاده قرار می‌گرفت و بازیگران درون آن قرار می‌گرفتند. در کتاب «تئاتر تجربی» راجع به این تفاوت چنین آمده است: «هر چند پیش از ایناستفاده از دکورهای واقع نمایانه، در تئاتر های درباری ایتالیایی عهد رنسانس متداول بود، ولی این دکورها تنها به عنوان زمینه هایی تجملی به کار می‌رفت که بازیگران در جلویش جولان می دادند و خود نمایی می کردند»(روز و اونز، ۱۳۶۹: ۲۳).

## ۲-۱-۲ گروه بازیگران ماینینگن

در سال ۱۸۷۴م.، گروه بازیگران ماینینگن به وسیله‌ی جورج دوم، دوک ساکس ماینینگن (Duke of saxe meiningen) بنیانگذاری شد. تناسب تاریخی لباس ودکور، از نوآوری-های گوناگونی است که در آن زمان موجب شهرت این گروه شد. امروزه اهمیت این گروه بیشتر به خاطر به وجود آوردن مفهوم کارگردان به معنای امروزی آن است و پرداختن به آن در این فصل به دلیل تاثیر قابل توجه این گروه بر تئاتر واقعگراست.

«گروه ماینینگن اصول و قواعد واقع گرایی را به اوج رساند و زمینه ساز تحولات بعدی شد. در فضا سازیِ آن-

ها، برای خلق فضایی مثل یک اتاق یا یک تالار، تمام جزئیات واقعی اتاق یا تالار نمایش داده می‌شد. وسایلی که مستقیم مورد نیاز بازیگر بود، به صحنه آورده می‌شد و وسیله‌ای که استفاده مستقیم نداشت، نقاشی می‌شد» (جهانزاده، ۱۳۹۰: ۲۵).

در نتیجه باید گفت در گروه ماینینگن با آنکه قدرت-نمایی اصلی به عهده‌ی دکور و لباس بود؛ اما بازیگر نیز از اهمیت برخوردار بود و به همین دلیل است که این گروه، «گروه بازیگران ماینینگن» نام گرفته است. در واقع همنشینی بازیگر و دکور در کار ماینینگن به این صورت بود که بازیگر می‌بایست خود را با دکور و مناسبات آن هماهنگ کند.

در این راستا روز می‌نویسد: «دوک نخستین کسی بود که بازیگرانش را در یک فضای صحنه پردازی شده جا داد و به این وسیله آن گردهم‌آیی قراردادی را که از ویژگی-های عصر، مخصوصا در صحنه‌های فرانسه بود، کنار گذاشت. او اصرار داشت که تمام رفتار و حرکات، متناسب با عهد دکور نمایشنامه باشد» (روز و اونز، ۱۳۶۹: ۲۳).

گروه بازیگران ماینینگن به خاطر واقع گرایی کمال یافته‌ی خود که در همه‌ی جزئیات مراعات می‌شد تأثیر قاطعی بر تماشاگران گذاشت و هر نمایش از همان ابتدا با دکور، مبلمان و تمامی وسایل تمرین می شد. در گروه ماینینگن رابطه بین دکور و هنرپیشه یک رابطه‌ی متقابل در نظر گرفته شده بود. دکور می‌بایست با حرکات هنرپیشه منطبق شود و آن را ممکن و تسهیل سازد و هنرپیشه می‌باید امکانات فضایی را که دکور در اختیارش می گذارد، مورد استفاده قرار دهد.

بنابراین، واقعیتی که در صحنه خلق می‌شد نه حاصل از دکور به طور منفک و جداگانه و نه خودنمایی هنرپیشه بود؛ بلکه وحدت و وابستگی آنان اصل بود.تا آن زمان اکثر هنرپیشه‌ها برای خودنمایی به جلوی صحنه می‌آمدند و مستقیما رو در روی تماشاگر دیالوگ می‌گفتند. اما ماینینگن برای هماهنگی میان بازیگر و دکور، اجازه نمی‌داد بازیگران در پیش صحنه بازی کنند.

اصلاحات گروه ماینینگن همه به این خاطر بود که عوالم و فضای روی صحنه، هر چه بیشتر به حقیقت نزدیک باشد و

هنرپیشه هر چه بیشتر خود را در محیط و فضای نمایش حس کند (جهانزاده، ۱۳۹۰: ۲۸)

با همه‌ی این تفاصیل، اهمیت بازیگر همچنان در سایه‌ی قدرتمند چشمگیر کردن نمایش از طریق واقع‌گرایی، به خصوص در حوزه‌ی دکور قرار می‌گرفت. با آنکه شهرت ماینینگن به خاطر ایجاد مفهوم کارگردان به عنوان خالق اصلی یک اثر تئاتری است؛ اما باید زمان می‌گذشت تا مقوله‌ی هدایت بازیگر به عنوان یکی از مهم‌ترین مقوله‌های کار کارگردان، مطرح شود.

«کارگردان‌های ماینینگن توجه زیادی در خصوص راهنمایی بازیگران انجام نمی دادند بدین جهت به شیوه‌ی تهیه‌ی نمایش بیش از بازی توجه می‌شد، و وظیفه‌ی خلق کردن به جای همه‌ی بازیگران، کارگردان را حاکم مطلق صحنه می-ساخت.» (همان: ۲۴).

این راهم باید در نظر داشت که دوک در صحنه‌های پر جمعیتش، جزئیاتی از شخصیت سازی را وارد کرد که دنیا را متحیر ساخت و تاثیر فراوانی بر کارگردانانی چون استانیسلاوسکی در روسیه و آنتوان در فرانسه گذاشت.چنان که «اسکار. گ. براکت» در کتاب «تاریخ تئاتر جهان»، می گوید:

«گروه ساکس ماینینگن راه را بر مردانی چون آندره آنتوان و استانیسلاوسکی هموار کرد تا بر اساس الگوی آن تئاتر نوین جهان را تاسیس کنند» (براکت،۱۳۶۶: ۴۸۵/۲).

درنهایت باید اذعان داشت، سیر واقع‌گرایی در صحنه که با ماینینگن‌ها به اوج رسید در انتهای قرن نوزدهم و در گروه آندره آنتوان (Andre Antoine) به افراطی‌ترین شکل در «طبیعت گرایی» (Naturalism) رسید.

## ۲-۲ استانیسلاوسکی

در این بخش، با رویکرد استانیسلاوسکی به بازیگری آشنا خواهیم شد. اما پیش از آن خلاصه‌ای از بیوگرافی استانیسلاوسکی به دست خواهیم داد:

«کنستانتین سرگیویچ آلکسیف (Konstantin Sergejewitsh-Alexjew) که بعدها با تخلص «ک.س استانیسلاوسکی» مشهور شد، در سال ۱۸۶۳م و در خانواده‌ای هنر دوست متولد شد.