

منابع و سرچشمه‌های سازنده حرکت در تئاتر گارجنیدزه*

اسماعیل شفیعی**^۱، سیدرضا موسوی^۲

^۱ دانشیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

^۲ کارشناس ارشد بازیگری، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۲/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۳/۱۳)

چکیده

ولادیمیر استانیوسکی از کارگردانان سرشناس سال‌های اخیر، مؤسس و کارگردان هنری کمپانی تئاتر گارجنیدزه لهستان است که اجراهای وی مورد توجه بسیاری از هنرمندان و پژوهشگران سراسر جهان قرار گرفته است. بزعم بسیاری از نظریه‌پردازان و پژوهشگران حوزه تئاتر از جمله پال آلین، اهمیت آثار استانیوسکی بیش از هر چیز در حرکات بازیگران و فرم‌های حرکتی آن نهفته است. شناخت عوامل سازنده و ریشه‌ها و سرچشمه‌های شکل‌دهنده حرکات بازیگران گارجنیدزه می‌تواند به دانش بازیگران و کارگردانان و طراحان حرکات نمایشی بی‌فزاید و منجر به افزایش کیفیت آثار نمایشی گردد. براساس بررسی انجام‌شده، در زمینه موضوع این مقاله، هیچ پژوهشی ثبت نشده است. سوال مقاله حاضر عبارت است از: تئاتر گارجنیدزه مواد خام و اولیه حرکات خود را از کجا و چه چیزهایی تهیه می‌کند؟ روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی جمع‌آوری شده است. از مهم‌ترین دستاوردهای این پژوهش می‌توان به «هیرونومیا» و «ژستیکولیت» یونانی، «ساماودا» هندی، رفتار سرخپوستان «تاراموهارا»ی مکزیکی و زبان بدن کولی‌های لهستانی به‌عنوان بخشی از سرچشمه‌های سازنده حرکات تئاتر استانیوسکی اشاره نمود که در فرایندی هنرمندانه حرکات تئاتر گارجنیدزه را شکل می‌دهند.

واژه‌های کلیدی

بدن، حرکت، هیرونومیا، تئاتر استانیوسکی، گارجنیدزه، لمس فاصله.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد بازیگری نگارنده دوم با عنوان: "جایگاه بدن و حرکت در تئاتر استانیوسکی" به راهنمایی نگارنده اول در دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۸۰۵۱۶۴۶، شماره: ۰۲۱-۸۸۳۰۰۶۶۶. E-mail: esmaeel.shafiee@gmail.com

مقدمه

مهم‌ترین علل تأثیرگذاری و جذابیت آثار استانیوسکی باشد و در وهله بعد می‌تواند کمکی شایان به گروه‌های اجرایی باشد که تلاش می‌کنند با به‌کارگیری شیوه اجرایی استانیوسکی آثار ارزشمندی را در حوزه تئاتر ارائه نمایند. در کشور ما، در حوزه نظری تئاتر استانیوسکی، آثار معدودی ترجمه و نگارش شده و از همین رو می‌توان اهمیت پژوهش در این حوزه را دو چندان قلمداد نمود. سوال اصلی این پژوهش عبارت بوده از: منابع و ریشه‌های اصلی سازنده حرکات در تئاتر گارجنیدزه کدامند؟ در پژوهش حاضر روش توصیفی-تحلیلی به کار گرفته شده و از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی جهت جمع‌آوری داده‌ها بهره برده شده است. مروری کوتاه بر پژوهش‌های انجام شده، از یک سو معرفی پیشینه پژوهش حاضر است و از دیگر سو فقر نظری مورد اشاره در سطور بالا را نمایان تر خواهد نمود.

را دید و او را به همکاری در این پروژه‌ها دعوت کرد. ۵ سال بعد، در سال ۱۹۷۶، استانیوسکی از این پروژه‌ها خارج شد. وی تا سال ۱۹۷۷ به‌عنوان مشاور گروه تجربی «سن»^{۱۴} فعالیت می‌کرد و چندین ورکشاپ آموزشی برای بازیگران غیرحرفه‌ای برگزار کرد. آن‌چنان که «هالینا فیلیپویچ»^{۱۵} می‌گوید استانیوسکی در آگوست ۱۹۷۷ آنچه را که امروزه به‌عنوان «مرکز تمرینات تئاتری گارجنیدزه»^{۱۶} می‌شناسیم را تأسیس کرد (اعتماد سعید، ۱۳۹۱، ۹۰).

ب. گارجنیدزه

در تاریخ تئاتر همواره بوده‌اند کارگردانانی که تمایل داشته‌اند فعالیت‌های خود را در مناطق روستایی و خارج از جوامع شهری پی بگیرند، کارگردانان نامداری چون استانیوسکی^{۱۷}، واختانگف^{۱۸}، بروک^{۱۹}، گروتوفسکی و... به‌عنوان مثال در کتاب آموزش بازیگری در قرن بیستم می‌خوانیم که «در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، برژی گروتوفسکی مرکز فعالیت خود را از شهر وروتسلاف^{۲۰} به برژینکا^{۲۱}، منطقه‌ای روستایی در لهستان انتقال داد و آنجا مجموعه فعالیت‌های پارائتاتری^{۲۲} خود را آغاز نمود (هوج، ۱۳۹۰، ۳۳۲). گروه تئاتر گارجنیدزه نیز از سال ۱۹۷۷ فعالیت‌های خود را در روستایی به همین نام در حدود ۲۰ مایلی شهر لوبلین در^{۲۳} جنوب شرقی لهستان آغاز نموده است. این روستا دور از شهرهای مهم فرهنگی همچون «ورشو»^{۲۴}، -پایتخت لهستان- «واروتسلاف» و «کراکو»- از مراکز و شهرهای مهم فرهنگی لهستان- قرار دارد. گروه گارجنیدزه بعد از قریب به ۴۰ سال هنوز در همین عمارت فعالیت خود را ادامه می‌دهد (اعتماد سعید، ۱۳۹۱، ۸). گروه در ۴۰ سال گذشته تنها تعداد محدودی اجرا به روی صحنه برده است. این اجراها عبارتند از: «نمایش شبانه»^{۲۵}، ۱۹۷۷؛ «سحر»^{۲۶}، ۱۹۷۸؛ «زندگی کشیش آواکوم»^{۲۷}، ۱۹۸۱؛ «کارمینا بورانا»^{۲۸}، ۱۹۹۰؛ «متامورفوسیس»^{۲۹}، ۱۹۹۷؛ «الکترا»^{۳۰}، ۲۰۰۲؛ «ایفی ژنی در آ...»^{۳۱}، ۲۰۰۷؛ «ایفی زنی در تا...»^{۳۲}، ۲۰۱۰ و «پتین اورتوریو»^{۳۳}، ۲۰۱۳ (اعتماد سعید، ۱۳۹۱، ۹).

ولادیمیر استانیوسکی^۱ بعد از قطع همکاری خود با گروتوفسکی^۲ در سال ۱۹۷۶، کمپانی تئاتری خودش را در روستای گارجنیدزه^۳ لهستان تأسیس کرد و طی ۴۰ سال گذشته تولیدات انگشت شماری داشته است که مهم‌ترین علت تولیدات اندک، همانا زمان زیادی است که صرف تولید یک اثر نمایشی می‌کنند. از سوی دیگر یکی از دلایلی که گروه گارجنیدزه و تئاتر استانیوسکی را شایسته توجه کرده، نگاه متفاوت این گروه به مقوله بدن و حرکت است که مهم‌ترین دلیل اشتها این گروه شناخته می‌شود. بنا بر اعتقاد بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان عرصه تئاتر از جمله پال آلین^۴ (محقق انگلیسی حوزه تئاتر فیزیکی) یکی از مهم‌ترین علل کسب دستاوردهای کم‌نظیر توسط تئاتر گارجنیدزه، ریشه‌ها و بنیان‌های نظری بکار گرفته شده در فرآیند تولید و اجرای تئاتر توسط استانیوسکی است. شناخت بنیان‌های مورد اشاره در وهله نخست می‌تواند توضیح‌دهنده یکی از

۱. پیشینه تحقیق

موارد زیر را می‌توان به‌عنوان پیشینه پژوهش حاضر قلمداد نمود: از آثاری که مشخصاً فعالیت‌های گروه گارجنیدزه را مورد بررسی قرار داده، کتاب «گارجنیدزه: تئاتر لهستان در گذار»^۵ نوشته‌ی «پال آلین» است این کتاب که در سال ۲۰۰۴ توسط انتشارات روتلج به چاپ رسیده است، در آن نویسنده به توضیح و آنالیز تمرینات آوازی و فیزیکی و اجراهای گارجنیدزه و کار میدانی گروه در باب انسان‌شناسی که در میان اقلیت‌های روستایی در حاشیه اروپا انجام می‌دهد پرداخته است. کتاب «قلمروهای پنهان»^۶ نوشته‌ی مشترک «ولادیمیر استانیوسکی» و «آلیسون هوج»^۷ که شامل مجموعه مقالات و نوشته‌های خود استانیوسکی است، به بنیان‌های هنری-تئاتری گارجنیدزه در ۲۵ سال ابتدایی فعالیت‌های این گروه اختصاص دارد. همچنین آلیسون هوج در سال ۲۰۱۰ در چاپ جدیدی از کتاب «آماده‌سازی بازیگر»^۸ فصلی را به بررسی تفکرات استانیوسکی اختصاص داده است. کتاب مذکور در سال ۱۳۸۹ توسط داود دانشور، منصور براهیمی و مجید اخگر به فارسی ترجمه شده است.

۲. شناخت نامه

الف: ولادیمیر استانیوسکی

استانیوسکی، در سال ۱۹۵۰ در شهر «باردو»^۱ در جنوب غربی لهستان به دنیا آمد. او درحالی‌که در دانشگاه کراکو^{۱۱} در رشته علوم انسانی مشغول به تحصیل بود، عضو انجمن دانشجویی موسوم به «اس. تی. یو»^{۱۲} شد (زندیه، ۱۳۸۶، ۲).

وی از سال ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۱ عضو «انجمن تئاتر دانشگاهی» در کراکو بوده و مهم‌ترین اجرای او در این گروه نمایشی «سقوط»^{۱۳} بود اجرایی تندرو، موزیکال و «جهت به تصویر کشیدن وضعیت سیاسی-اجتماعی لهستان (Cioffi, 1996, 114).

اوایل پژوهش‌های پارائتاتر بود که گروتوفسکی، استانیوسکی

ارتباطش با تئاتر به صورت حرفه ای با گروه «U.T.S» بود. یکی از عناصر عمده در تمرین این گروه موسیقی بود، در این گروه تقریباً همیشه افراد متن خود را به صورت آواز اجرا می‌کردند، موسیقی بخشی از نمایش بود که به حرکت شکل می‌داد و نتها باعث خلق اتمسفر می‌شد بلکه در ترکیب با کلمات باعث ایجاد اجرایی پویا می‌شد. این نوع آفرینش در کار گارجنیدزه نیز به صورت استفاده از آواز برای هدایت حرکت و خلق موسیقی اجرا قابل مشاهده است و ریشه‌های آن احتمالاً در دوره کوتاه همکاری استانیوسکی با این گروه شکل گرفته است. در گارجنیدزه عملکرد اصلی آواز و موسیقی، خلق حالت و حرکت پویاست. حرکات مستمر و اغلب تکراری و بسیار ساده‌ای که همانند موتیف مشترک کارهای گارجنیدزه استفاده می‌شد (از جمله در روش‌های ریتمیک راه‌رفتن) یکی از اصول اساسی گارجنیدزه محسوب می‌شد و شامل حرکاتی مثل چرخیدن (به مدت طولانی)، راه رفتن و یا دویدن (در داخل یا خارج از محل رویداد) بود. تمرینات خارجی گروه گارجنیدزه در گل، آب، جنگل و دیگر محیط‌های طبیعی انجام می‌شود که این عناصر مبدل به بازیگران مهمی در سناریوی تمرینات و اجرا می‌شوند. در گارجنیدزه افراد تشویق می‌شدند که به ریتم بدنشان و تخیل‌شان اجازه دهند تا آنها را به سمت یک «ترنس»^{۳۴} یا «یک حالت خلسه‌وار»^{۳۵} هدایت کند. به این ترتیب آنها می‌توانستند سنسورهای کنترل منطق و ترس و خودآگاهی را خاموش کنند. تمرینات گارجنیدزه در بسیاری از جهات با پارائاتر مشترک است (Allain, 2004, 46).

آلین در این جملات دو موضوع را برای ما مشخص می‌کند: در وهله اول موسیقی و حرکت را دو عنصر سازنده و مرتبط با یکدیگر در تئاتر گارجنیدزه معرفی می‌نماید و در درجه دوم به تأثیرپذیری تئاتر گارجنیدزه از پارائاتر گروتفسکی اشاره می‌کند، اما سخنی از ریشه‌ها و منشا حرکت‌های موجود در تئاتر گارجنیدزه به میان نمی‌آید.

ب: طبیعی‌سازی^{۳۶} به مثابه بنیان‌گذاری حرکت

در اینجا باید به یکی از اصطلاحات تخصصی تئاتر گارجنیدزه یعنی «طبیعی‌سازی» توجه کنیم، ساخت این اصطلاح در حقیقت بنیان‌گذاری اقدامات گروه گارجنیدزه برای کشف، دریافت و یا استخراج مواد اولیه جهت طراحی حرکات محسوب می‌شود. هوج در این باره نوشته است که: «در سال‌های نخستین، گروه گارجنیدزه برای به دست آوردن مواد اولیه لازم برای حرکت و فرم و موسیقی اجراهایشان سفرهای زیادی انجام می‌داده‌اند که با توجه به هدف گروه از این سفرها، آن را می‌توان سفر/تئاتر^{۳۷} نامید. در نخستین سفرها، منابع فرهنگی آنها کولی‌ها بودند. البته موضوعات و درون مایه‌های چندان از رقص‌هایشان دریافت نمی‌کردند اما از حالات خاص بدن افراد استفاده می‌کردند مردمانی از جمله: کولی‌های حاشیه‌نشین بلاروس، لمکوها^{۳۸} و اوکراینی‌ها با فرهنگ‌های متفاوت. استانیوسکی این فرایند را «طبیعی‌سازی» نام گذاشت، چراکه به گروه این امکان را داده بود تا ماده کار خود را بین کسانی که اولین بار از آنها الهام گرفته بودند، (به نمایش بگذارند تا آنها با واکنش‌ها و انتقادهایشان انسجام و تأثیر کار را محک زده و بسط دهند (Hodge, 2010, 351)). با این توضیح متوجه می‌شویم که

ج: فراروی از خود به مثابه مانیفست اصلی بازیگری و تئاتر استانیوسکی

از نظر استانیوسکی کار بازیگر آن هنگام واجد ارزش می‌شود که وی از خود دور گردد. او تصدیق می‌کند که لازم است بازیگر با خصوصیات فرهنگی خود کار را شروع کرده اما پس از مدتی از خود و خصوصیات فرهنگی خود فراتر رود، او در این باره می‌گوید: «بازیگر باید (با توجه به آنچه که قدیمی و باستانی و فراموش شده است) به نوعی جهانشمول کار کند. بنابراین شما باید توانایی فراتر رفتن از فرهنگ خود را داشته باشی. اگر شخصی بگوید: من سوئدی هستم و همینم که هستم. من می‌گویم این بدان معنی است که تنها کاری که می‌توانید انجام دهید این است که در محدودیت‌های موجود قرار داشته باشید. این به معنای هیچ چیز دیگری نیست، فقط یک کپی از امروز و یک کلیشه است. در حالت ایده‌آل، من حتی جلوتر هم می‌روم، نه تنها خواستار آن هستم که تو فراتر از فرهنگ خود بلکه حتی از جنسیت خود هم فراتر بروی. واقعی «عمل کردن» وقتی است که یک مرد بتواند محدوده شرایط و مفروضات مردانه‌اش را برای رسیدن به معمای بدن زن بشکند. البته تو بدون شناسایی روح زن نمی‌توانی آن را پیدا کنی؛ و عکس آن نیز صادق است. این یک «رازگشایی» بزرگ نیست، زیرا معرفتی قدیمی به حساب می‌آید؛ برآمده از تئاتر شرق و از تئاتر یونان باستان است اما اکنون دستیابی به آن به غایت دشوار است (Hodge, 2010, 282). در نگاه استانیوسکی، فراروی از فرهنگ خود، هم شامل مسافت و هم شامل زمان می‌شود که هم کشورهای دیگر غیر از کشور خود در زمان حال را شامل می‌شود و هم کشورهای دیگر در زمان گذشته را شامل می‌شود همانند یونان باستان.

با توجه به آنچه که در ادامه خواهد آمد و با در نظر گرفتن آنچه که تئاتر استانیوسکی خوانده می‌شود، می‌توان ایده ذکر شده را مانیفست تئاتر استانیوسکی برشمرد. مهم‌ترین اصلی که موجب می‌شود تئاتر استانیوسکی را منتسب به فراروی از فرهنگ خودی قلمداد کنیم، حرکات و ژست‌هایی است که تئاتر استانیوسکی را می‌سازد. در ادامه، این موضوع را عمیق‌تر مورد توجه و کنکاش قرار می‌دهیم.

۳. ریشه‌ها و الگوهای حرکتی در گارجنیدزه

برای شناخت ریشه‌ها و بنیادهای سازنده حرکات در تئاتر گارجنیدزه الزاماً می‌بایست موارد زیر را به ترتیب مورد توجه قرار داد.

الف: گارجنیدزه، گروتوفسکی و پارائاتر

آلین در کتاب خود با عنوان «گارجنیدزه: تئاتر لهستان در گذار» بیان می‌کند که: «گارجنیدزه ترکیبی از گروتوفسکی متقدم و پارائاتر است. گرچه ارتباط گارجنیدزه با پارائاتر مبهم و به سختی قابل تشخیص است، اما مطمئناً تأثیری سازنده روی گارجنیدزه و استانیوسکی داشته است. اعضای گارجنیدزه به ندرت درباره منابع الهام‌بخش و ریشه‌های کارشان صحبت کرده‌اند. آنها همیشه از بیان شباهت‌ها پرهیز می‌کنند و ترجیح می‌دهند با خلق گرایش‌های فرهنگی جدید و به دور از تقلید، الهام بخش به نظر برسند. بهترین راه شناخت گارجنیدزه تعقیب مسیر زندگی استانیوسکی است. استانیوسکی شروع

داده است: جوهر موسیقایی، به همراه رابطه پیچیده‌اش با فنون بدنی و آوایی بازیگر» (هوج، ۱۳۸۹، ۳۸۰).

مکینتاش نیز با توصیف یکی از اجراهای استانیوسکی نقش و جایگاه و اهمیت ژست‌ها را می‌نماید: «برای مثال الکترای گارجنیدزه با یک پرده پروجکشنی از پایپروس قرن دوم پیش از میلاد در انتهای صحنه، با موسیقی «اورپیدز»^{۴۵} برای «اورستس»^{۴۶} آغاز می‌شود.

یک بازیگر با اشاره به پرده کلمات را می‌خواند و به محض شروع موسیقی بازسازی‌شده، گروه بازیگران آواز می‌خوانند و با حرکات بازوانشان روی بالا پایین‌شدن صدای موزیک به صورت هندسی و مجسم روی موسیقی در حال اجرا، ارتباط ایجاد می‌کنند. سپس رهبر گروه کر کلماتی را فریاد می‌زند: زیبا! و اعضای گروه کر دست‌هایشان را به شکل فنجان زیر سینه‌های خود قرار می‌دهند. عضله‌ها! و آن‌ها عضلاتشان را منقبض می‌کنند. تمام ژست‌ها روی پرده هم‌نمایش داده می‌شود- و خلاصه این که این حرکات ثابت به تدریج سرعت می‌گیرند و تبدیل می‌شوند به یک رقص قوی و نیرومند» (Macintosh, 2010, 389).

از مجموع گفته‌های مکینتاش و دیگران که در بالا نقل شد می‌توان نتیجه گرفت که حرکات موجود در نمایش‌های گارجنیدزه، حرکات از پیش آماده شده (مثلاً اخذ شده از فرهنگ کولی‌ها و...) نیست و حتی حاصل تخیل کریوگراف‌ها هم نیست بلکه ترکیبی است از ژست‌هایی که به صورت فریم به فریم به یکدیگر چسبانده شده و از این پیوستگی، حرکت نهائی بدست آمده است.

در مورد استانیوسکی و نقش و ریشه ژست‌هایی که به آنها اشاره شد آورده شده است که: «الکترای استانیوسکی»^{۴۷}، بازگشتی است به ژستیکولیت یونانی، یا حداقل ترجیح می‌دهد که به این روش در اجرا و برقراری ارتباط بین احساسات و حالت‌ها و بلکه تمام موقعیت‌ها بازگردد. ژستیکولیت به آنها اجازه می‌دهد که مانند یک مجسمه یک حالت از انسان و احساسات او را به راحتی بیان کنند» (Url3).

د: استانیوسکی و کیمیاگری فرهنگ‌ها^{۴۸}

آنچه که تلاش کیمیاگران را قابل توجه می‌نماید همانا تلاش ایشان برای تبدیل یک عنصر نه‌چندان مهم مثل مس به عنصر با اهمیت و گرانبهائی همچون طلا است. از این منظر استانیوسکی را باید یک کیمیاگر دانست. زیرا علاوه بر ژست‌های یونانی به دیگر فرهنگ‌ها و رفتارها نیز توجه جدی دارد و آثار وی و گفتار دیگران در باب سفر/تئاترهای گروه گارجنیدزه و همچنین جایگاه مفهوم «طبیعی‌سازی» در آثار تولیدی این کمپانی نشان می‌دهد که استانیوسکی همچون یک کیمیاگر تکه‌های کوچک و گاه کم ارزش حرکتی و ژستوس را فرآوری نموده و از آنها نتایجی قابل توجه بر صحنه می‌سازد.

به‌عنوان مثال، پروسه‌ی تنظیم «رقص باستانی»^{۴۹} موجود در نمایش‌های گارجنیدزه را نمی‌توان صرفاً شامل استفاده از بقایای فرهنگی یونان باستان (فرهنگ گفتاری و اشارات هنگام گفتگو) دانست بلکه می‌توان آن را حاصل یک تعامل چندجانبه بین اجراگران زنده از سوئی و از سوی دیگر سنت‌های اجرایی چندین فرهنگ مختلف دانست. با بررسی فیلم آثار استانیوسکی و به‌ویژه نمایش «الکترا»^{۵۰} وی

بخشی از حرکات موجود در تئاتر گارجنیدزه ریشه در فرهنگ و آداب و سنن قبایل و اقوام گوناگون لهستانی و به‌ویژه کولی‌ها دارد، لیکن این توضیح نیز نمی‌تواند بطور دقیق ریشه‌ی حرکات تئاتر گارجنیدزه را بیان دارد، بلکه به وامداری و تأثیرپذیری حرکات آن تئاتر اشاره می‌کند.

ج: انتساب گارجنیدزه به فرهنگ و نمایش یونان باستان

ولادیمیر لنگاور^{۴۹} در قسمتی از مطلبی که در دیداسکالی^{۴۰} به چاپ رسانده می‌گوید که: واقعیت این است که فرهنگ یونانی به خصوص در دوران کلاسیک عمدتاً به صورت شفاهی انتقال می‌یافته که در نتیجه، این فرهنگ مجموعه‌ای از کلمات شفاهی است که بیان آن‌ها بدون حرکات و فرم بدن و صورت امکان‌پذیر نیست... بدیهی است که حرکات گروه کر و فرم‌های گروه بازیگران متعلق به معنای هنری و آرتیستی خاص و مشخص آن دوره برای یک اجرای تئاتری بود، اما هم‌زمان رفتاری واضح و قابل درک بود، به خصوص در آداب و رسوم، حال چه خطابه‌ای در محضر دادگاه و چه حرف‌های عادی روزمره‌ی زندگی، در هر صورت تماشاچیان با آن مأنوس بودند (Url1). لنگاور در ادامه این متن، بدون اشاره به جزئیات، به وجود ردپای فرهنگ و هنر یونانی در نمایش‌های استانیوسکی اشاره می‌کند. موارد آورده شده در ادامه، ادعای لنگاور را تایید می‌کند.

ج-۱. ژست و گارجنیدزه

«مکینتاش» در باب الفبای تئاتر استانیوسکی می‌گوید: «ژست از مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده اجراهای کمپانی گارجنیدزه است، این واژگان ژستی، نه تنها تماشاگران را قادر می‌سازد که وقایع داستان را طی جریان نمایش تشخیص دهند، بلکه به‌عنوان نوعی موتیف ترکیب‌بندی پایه‌ی موسیقی، ساخت طرح داستانی و بیان شخصیت عمل می‌کند. نمایش این فرهنگ لغات در صحنه آغازین اجرا (مثلاً در نمایش الکترا) یکی از نمونه‌های بارز روش استانیوسکی است که جهت قابل لمس ساختن روزگار باستان، باستان‌شناسی، منابع ادبی و صنعت استعاره را در هم می‌آمیزد (Macintosh, 2010, 390).

برای دریافت و درک بیشتر نقش ژست و فرم‌های ژستیک مکینتاش، در گارجنیدزه و تولیدات آن، می‌توان نگاهی به گفتار «بن اسپاتز» که سابقه حضور در کمپانی گارجنیدزه را به‌عنوان بازیگر در کارنامه خود دارد و بیشتر در آنجا روی حرکت و ژست کار کرده است، انداخت. اسپاتز در مقاله خود با عنوان «دانش اجرا در منبع آرشیو ارجاع گارجنیدزه با اشاره به موسیقی»^{۴۴} در مورد تأثیر تمرینات و شیوه اجرایی گارجنیدزه روی خود چنین می‌گوید: «وقتی من در گارجنیدزه بودم، من در یک فرهنگ لغت ژستی بطور ممتد آموزش می‌دیدم، که توسط «یوانا هولسگربر»^{۴۳} و «آنا هلنا مک لی»^{۴۴} توسعه یافته بود.

که از ژست‌های خیلی دقیق و واضح تشکیل شده بود، هر یک از آنها بر یک کلمه خاص یا اسم دلالت می‌کرد» (Url2).

هوج نیز بر اهمیت ژست‌های تشکیل‌دهنده نمایش‌های گارجنیدزه تأکید دارد و می‌نویسد: «دو اصل بنیادین همواره به کارآنان شکل

از مجموع آنچه که در این بند آورده شد درمی یابیم که استانیوسکی برای طراحی حرکات نمایش‌های خود مراحل زیر را به انجام می‌رساند:

- با توجه به موضوع هر نمایش نخست ژست‌های مورد نیاز خود را از فرهنگ‌های گوناگون انتخاب می‌کند؛
- ژست‌های انتخاب‌شده از فرهنگ‌های گوناگون را درهم می‌آمیزد؛
- حاصل ترکیب ژست‌ها را به صورت متوالی و حرکت تنظیم می‌کند،

- ترکیب نهائی ژست‌ها را با موسیقی ممزوج می‌کند؛
- از بازیگران می‌خواهد که با بداهه پردازی خود بر غنای حرکات ساخته شده بیفزایند.

مجموع این موارد نشان می‌دهد که استانیوسکی از طریق طی مراحل مورد اشاره، بر غنای تأثیر و زیبایی ژست‌های اخذشده از فرهنگ‌های مختلف می‌افزاید و ترکیب نهائی (حرکت‌ها و ژست‌های نهایی) از منظر زیبایی‌شناسی و تأثیرگذاری قابل مقایسه با مواد خام اولیه نیستند عبارتی او همچون یک کیمیاگر از طریق ترکیب عناصر مختلف، یک عنصر کم اهمیت را به عنصری با اهمیت و گران‌بها تبدیل می‌کند.

بر اساس آنچه که طی بندهای چهارگانه بالا و طی یک مهندسی معکوس ارائه شد مشخص می‌شود که صورت تئاتر استانیوسکی متشکل از دو عنصر حرکت و موسیقی است که می‌توان حرکت موجود در صورت این آثار را به فریم‌های جداگانه‌ای که هر کدام یک ژست را در بر دارند تقسیم نمود و نتیجه گرفت که بذر اصلی حرکت در تئاتر استانیوسکی، ژست است و مشخص شد که این ژست‌ها ارتباط بسیاری با ژستیکولیت یونانی دارد.

در ادامه این مقاله به منبع یابی ژست‌های یونانی که به اعتقاد مکینتاش وهوج، پرکاربردترین ژست‌ها توسط استانیوسکی هستند، خواهیم پرداخت.

۴. گارجنیدزه و منشاء ژست‌های سازنده حرکات

تعیین دقیق انواع حرکت یا ژست‌ها در تئاتر گارجنیدزه نمی‌تواند کاربرد چندانی برای بازیگران و کارگردانان و طراحان حرکت داشته باشد، چراکه تئاتر گارجنیدزه برای اجراهای خود یک روند آموزشی و پژوهشی خاص خود را طی می‌کند، از این رو بنظر می‌رسد تعیین محل تأمین مواد خام اولیه برای ساخت حرکات در اولویت اول باشد و سپس چگونگی فرآوری این مواد خام اولویت دوم را تشکیل می‌دهد.

الف: «هیرونومیا»^{۵۵}

با بررسی دانشنامه‌ها و فرهنگ‌های لغات در می‌یابیم که «ژستیکولیت» در زبان یونانی همان «هیرونومیا» یا اشارات دست و صورت به هنگام صحبت کردن است. آورده شده که کلمه *cheir* به معنای دست و فعل *cheironomy* به معنای اشارات دست و صورت است. همچنین در می‌یابیم که هیرونومیا نخستین جز تشکیل‌دهنده زبان بدن در نمایش‌های یونانی است (Url4).

بنابراین، هیرونومیا را می‌توان مهم‌ترین سرچشمه الهام و همچنین منشا ژست‌های سازنده حرکت در تئاتر استانیوسکی دانست. مکینتاش

و بررسی تمرینات ثبت‌شده توسط «بن اسپاتز» و دیگران، و همچنین توضیحات ارائه شده توسط نزدیکان و پژوهش‌گران گارجنیدزه همچون آلین، متوجه می‌شویم که الفبای حرکتی تئاتر استانیوسکی از طریق بداهه پردازی بازیگران توسعه داده شده‌است و همچنین از موسیقی، و دیگر زبان‌های ژستیک مثل زبان‌های منشعب‌شده از «ساماودا»^{۵۶} ی هندی، از ژست‌های دست مدرسه «جایمینیا»^{۵۷}، و حرکات دست در هنر سخنوری رنسانس مشتق شده‌است.

در اینباره مکینتاش می‌نویسد: «در الکترا، زبان جسمانی که از سازه‌های موسیقی متامورفوسیس از «ساختارهای سنگی»^{۵۸} رشد کرده بود، از بین رفت. چهارچوب مفهومی برای ترکیب تجربیات گرافیکی نشانه (نت‌های موسیقایی با ژست و فرم مطلق اختیاری نبود. استانیوسکی برای این مورد نمونه‌ای در سرودهای ساماودا، جایی که ژست‌های دست جدانشدنی‌اند و به خطوط صوتی و توالی هجاهای مربوط به متون مقدس متصل هستند، پیدا کرد. ژست‌های دست به‌طور کامل از نت، سرعت، ریتم و متن ترانه‌هایی که به‌صورت آواز خوانده می‌شود پیروی می‌کند، در عین حال هم‌زمان برای مطابقت با ارتفاع و طول صداها به‌صورت افقی و عمودی حرکت می‌کند. گارجنیدزه همچنین از ژست‌ها و حرکات دست قرن ۱۶ اروپا که در کار بر روی سخنوری و بلاغت و فصاحت در شعر خوانی در بازیگری دوران الیزابت به‌کار برده می‌شد، استفاده کرده‌است. در آثار گارجنیدزه ایده‌های فلسفی و ادبی اغلب در حرکات جسمانی به‌کار گرفته شده‌است. وقتی زندگی و تاریخ به کارگردان تم و زیبایی‌شناسی جدیدی پیشکش می‌کند، زبان جسمانی پایه عوض می‌شود و هر پروژه جدیدی مشخصه‌های «ژستوس» خود را تولید می‌کند، بنا بر این ما چرخش (بدن) را در «ساحره»^{۵۹} ۱۹۸۱ پیدا کردیم و خمیدگی کمر را در «آواکوم»^{۶۰} ۱۹۸۳ (Macintosh, 2010, 398).

همچنین مکینتاش در خصوص ترکیب موسیقی و اهمیت آن در کار استانیوسکی و چگونگی ترکیب آن با ژست‌ها که موجب تکمیل کیمیاگری استانیوسکی می‌شود، از قول استانیوسکی می‌نویسد: «موسیقی در مرکز و هسته هر چیزی است که من تولید می‌کنم. یک انرژی حیاتی و نیروی حیات موسیقی، کارگردان همکار من است.» مکینتاش ادامه می‌دهد: «قبل از ورود به دنیای باستان با متامورفوسیس، الکترا و ایفی ژنیا، (نمایش‌های اجراشده توسط استانیوسکی) گارجنیدزه اجراهایش را با مشارکت نزدیک با موسیقی‌های بومی، آئین‌ها و رقص‌هایی از جوامعی از سرتاسر جهان می‌ساخت. در هر صورت موسیقی زنده بود می‌توانست شنیده و احساس شود و ارتباط بنیادین بین ژست و صدا می‌توانست مستقیماً تجربه شود، به جای استفاده از نت‌های نوشته‌شده توسط آهنگساز، بازیگران مجبور بودند آن را با بدنشان بسازند، که به موجب آن یک ارتباط درونی با نشانه‌گذاری موسیقی ایجاد شد. ژست‌ها و حرکات از ترکیبی از تکانه‌های^{۶۱} بدن بازیگران ساخته شده بودند که به موسیقی واکنش نشان می‌دادند. بازیگران به ارتفاع صدا و طول موسیقی (ریتم) با بازوها و دست‌ها و کل بدنشان و تنفس ریتمیک قابل شنیدن و قابل رویت که در سرتاسر بافت، بافته شده بود، پاسخ می‌دادند» (Macintosh, 2010, 389).

از نشانه گذاری موسیقی باستان را که توسط موسیقی شناسان معاصر تکمیل شده است به کار می‌گیرد مانند هیرونومیا، برای بازتولید همسرایان (گروه کر)» (Url6).

می‌توان گفت که استانیوسکی بدنبال زنده کردن زبان باستان است اما نمی‌خواهد که خود را محدود به مشخصه‌ها و محدودیت‌های آن کند، در واقع می‌توان گفت که وی با پژوهش روی هیرونومیا به دنبال «برداشتن «ماسک زمان»^{۵۹} از تراژدی یونانی از طریق فرایندی که او آن را «باستان‌شناسی»^{۶۰} تئاتر می‌نامد است، تلاش او برای آوردن نیروی حیاتی یونان باستان به چیزی است که او از آن به عنوان «لمس فاصله»^{۶۱} توسط مخاطبان معاصر یاد می‌کند» (Url7).

ب: منبع هیرونومیا

ردپای هیرونومیا را در ابتدا می‌توان در هیروگلیف مصری مشاهده کرد، سپس می‌توان آن را در نقاشی‌های باستانی روی ظروف و به ویژه گلدان‌ها دید و همچنین می‌توان بروز آنها را در مجسمه‌های باستانی یونان مشاهده نمود.

علیرغم اینکه اعضای گارجنیدزه به ندرت درباره منابع الهام بخش وریشه‌های کارشان صحبت کرده‌اند و همیشه از بیان شباهت‌ها پرهیز می‌کنند و ترجیح می‌دهند با خلق گرایش‌های فرهنگی جدید و به دور از تقلید، الهام‌بخش به نظر برسند (Allain, 2004, 385). در اینجا توجه خوانندگان محترم این مقاله را به نمونه‌هایی از ژست‌های موجود در نمایش‌های گروه گارجنیدزه جلب می‌کنیم که از روی ژست‌های (هیرونومی‌های) نقش بسته بر روی ظروفی همچون گلدان و بشقاب و کوزه شکل گرفته است.

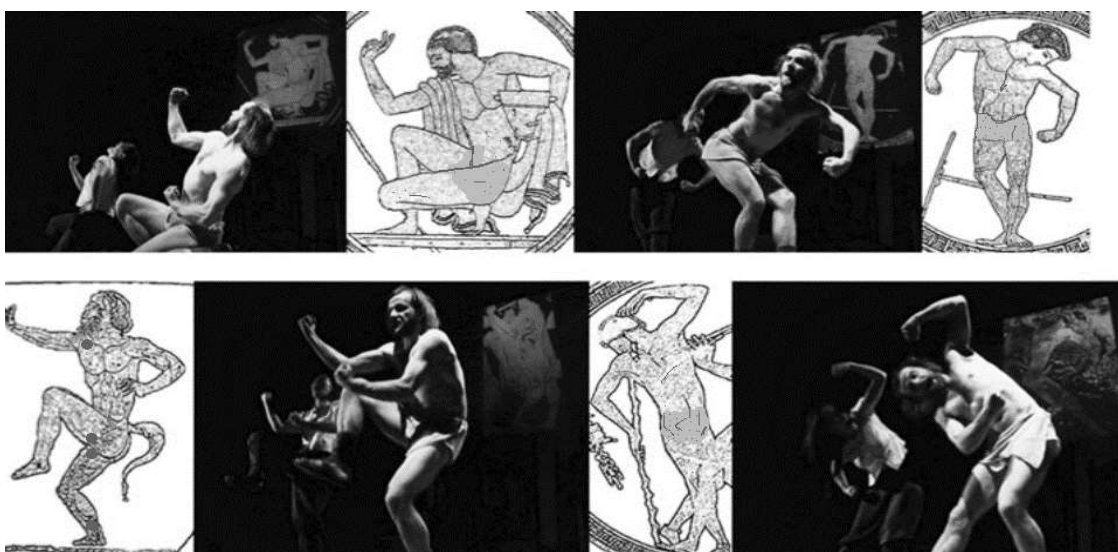
نگاه استانیوسکی به نقوش و کاراکترهای نقش بسته بر نقاشی‌ها و ظروف باستانی را می‌توان در کلام مکینتاش یافت، آنجا که می‌گوید: «او گاهی اوقات به (کاراکترهای روی) نقاشی‌ها با عنوان «موجوداتی» با «زندگی مخصوص خودشان» اشاره می‌کند؛ که این موجودات باید مجاز باشند به حرکت و فرار، تا در درون نیروی حرکتی خودشان

در این خصوص نوشته است: «غم و اندوه هولناک «کلیتمنسترا»^{۶۲} تقریباً بطور کامل با استفاده از ژست‌های یونانی نشان داده شده است، اما با نوعی عمق احساس و روانی بیان اجرا می‌شود که نمی‌توان آن را به یک تقلید ساده نسبت داد» (Macintosh, 2010, 401).

همانگونه که پیشتر ذکر شد و مکینتاش نیز به آن اشاره کرد، ژست‌های اخذشده توسط گروه استانیوسکی، به صورت خام مورد استفاده قرار نمی‌گیرد بلکه فرآوری و دوباره ساخته می‌شود، مکینتاش این موضوع را در نمایش «یفی ژنیا» نیز دنبال کرده است: «هیرونومیای به کار برده شده در «یفی ژنیا»، در حال حاضر به‌طور کامل از طریق آموزش‌های ظریف و تصفیه‌شده و تکرار چندین ساله‌ی اجراها، به زبان بدنی گارجنیدزه وارد شده است. ژست‌های قابل شناسایی، مجدداً در حرکات سیال یا با یک هدف نشانه‌شناسانه مشخص و به منظور برجسته‌سازی، اعتراض کردن یا مخالفت با وجه دراماتیک غالب ظاهر می‌شوند» (Macintosh, 2010, 401). در همین رابطه استانیوسکی می‌گوید که: «من ترجیح می‌دهم که آن حرکات، چرخش‌ها، منحنی‌ها و دینامیک‌هایی را که بیشترین تأثیر را دارند برگزینم. سپس، بعداً، مثل یک نقاش با ریتم، تمپو، تغییرات در دینامیک کار می‌کنم، من از ژست‌های مشابه استفاده می‌کنم اما سعی می‌کنم که آن را به یک زبان تمثیلی و رمزگونه که واقع‌گرایی را نقض می‌کند، تبدیل کنم» (Macintosh, 2010, 393).

استانیوسکی توضیح می‌دهد: دغدغه فکری من اضافه کردن یک قطره به آن چیزی است که در حال حاضر وجود دارد. اگر سه تصویر از هیرونومیای کلیتمنسترا وجود دارد آیا تصویر چهارمی هست که من بتوانم با شهود دیوانه خودم تصور کنم، با یک هیرونومیای کمی متفاوت (Url5)؟

آیلت دیکل^{۵۷} در مقاله‌ای با عنوان «نقب‌زدن به عمق درام»^{۵۸} در مورد شیوه تئاتر استانیوسکی و نقش هیرونومیا در تئاتر وی می‌گوید که: «او یک روش آموزشی ایجاد کرده است که نیاز به درگیری و دخالت کامل بدن دارد: تنفس، صدا و حرکت. علاوه بر این، او عناصری



تصویر ۱- تصاویری از ساخت هیرونومیا از روی نقوش ظروف باستانی توسط بازیگران. مأخذ: (Macintosh, 2010, 401)

ج: دیگر منابع سازنده حرکت در گارجنیدزه

علاوه بر هیرونومیای برگرفته شده از نقوش ظروف و نقاشی‌ها و مجسمه‌های یونانی، موارد دیگری را می‌توان به‌عنوان سازنده حرکت در تئاتر گارجنیدزه معرفی نمود، هرچند هیرونومیا مهم‌ترین نقش را در ساخت حرکات گارجنیدزه دارد:

ج - ۱. تقابل^{۶۴}

مفهوم تقابل و نتایج تمرینات مربوط به آن را می‌توان یکی از مهم‌ترین منابع سازنده حرکت در تئاتر استانیوسکی قلمداد نمود. تقابل عنصر مهمی در تمرین‌ها (چه تمرینات مربوط به حرکت و بدن و چه تمرینات مربوط به موسیقی) و اجراهای گارجنیدزه است که اضافه‌شدن این عنصر ریشه در حکایت جالبی دارد که استانیوسکی در کتاب خود با عنوان «قلمروی پنهان» به آن اشاره کرده است، زندیه از قول استانیوسکی می‌نویسد: «من متوجه شدم که تحریک‌پذیرترین و مؤثرترین نیرو، تنها وقتی بوجود می‌آید که دو طرف با هم کار کنند. این موضوع را در دره‌ای در ایتالیا دریافتم. صبح خیلی زود بود، در میان مه در آن طرف دره فردی را دیدم، دو راه بیشتر نداشتم که راه خود را ادامه دهم و به سوی او گام بردارم یا اینکه راه خود را تغییر دهم، اما من تصمیم گرفتم آن مرد را ملاقات کنم... او نیز مثل من فکر کرده بود. همینطور به هم نزدیک می‌شدیم و هر قدممان در دره طنین انداز می‌شد، وقتی به هم رسیدیم لحظه بسیار عجیبی بود، هیچکدام زبان هم را نمی‌فهمیدیم ولی با این حال کاملاً همدیگر را درک می‌کردیم. وقتی به گارجنیدزه برگشتم تمرینی را ابداع کردم که بر پایهٔ تعامل مؤثر باشد یعنی دو نفر به هم نزدیک و سپس از هم جدا شوند. در واقع این همان شروع کار تئاتر است. مکالمه میان دو نفر. البته نفر دیگر الزاماً نباید آدم باشد. شما می‌توانید با یک روح

به رقص ادامه دهند. بازگشت استانیوسکی به این بقایای فرهنگی، همان‌طور که خودش اقرار می‌کند، بیش‌تر از اینکه علمی باشد بدون تردید هنری است. رویکرد او به شمایل‌نگاری بیشتر شبیه یک نقاش است تا یک عکاس. استانیوسکی می‌گوید که: من ترجیح می‌دهم که آن حرکات، چرخش‌ها، منحنی‌ها و دینامیک‌هایی را که بیش‌ترین تأثیر را دارند برگزینم. سپس، بعداً، مثل یک نقاش با ریتم، تمپو، تغییرات در دینامیک کار می‌کنم، من از ژست‌های مشابه استفاده می‌کنم اما سعی می‌کنم که آن را به یک زبان تمثیلی و رمزگونه که واقع‌گرایی را نقض می‌کند، تبدیل کنم» (Macintosh, 2010, 393). در گزارش مکینتاش، ما متوجه عشق و علاقه وافر و توجه جدی استانیوسکی به اینگونه نقوش می‌شویم، مکینتاش از قول استانیوسکی می‌نویسد: «آن‌ها حالت‌های بدنی (نقوش) ایستا و منجمد نیستند؛ فیگورهای جاری، در حال چرخش، در حال رقص و در حال پرواز هستند. این نقش‌ها نیروی حرکتی را نشان می‌دهند که توسط نقاشان و مجسمه‌سازان اسیر شده‌اند» (Macintosh, 2010, 394).

با بررسی فیلم‌های آثار استانیوسکی به‌ویژه آثار یونانی او (الکترا، ایفی ژنیا، متامورفوسیس) درمی‌یابیم که بسیاری از حرکات موجود در این نمایش‌ها برگرفته از شمایل‌نگاری موجود روی ظروف، و به‌ویژه گلدان‌های «دوره‌های هندسی یونان (۸۰۰ تا ۱۱۰۰ ق.م) تا دوره‌های متاخر هلنیستی^{۶۵}» یونانی است. یک بیننده با تجربه که تصاویر ظروف یونانی را بخاطر دارد بخوبی قادر به شناخت منبع الهامات حرکت‌ها و رقص‌های سریع و نفس‌گیر گروه گارجنیدزه خواهد بود. در اینجا توجه شما را به نمونه‌ای از این ظروف و نقوشی که هم اینک در موزه‌های لوور پاریس، فلورانس و موزه لندن قرار دارند جلب می‌کنیم.



تصویر ۲- جام آتنی متعلق به ۵۲۵ تا ۴۷۵ پیش از میلاد که در موزه لندن نگهداری می‌شود. مأخذ: (Ur19)



تصویر ۲- رقص جنگ متعلق به سال ۴۹۰ قبل از میلاد که در موزه لوور پاریس نگهداری می‌شود. مأخذ: (Ur19)

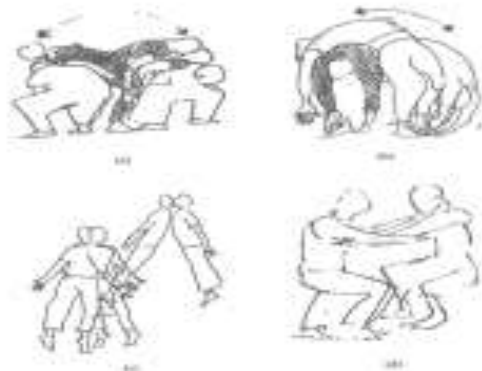


تصویر ۴- رقص کرین از تسوس و جوانان آتنی هنگام فرار از کرت متعلق به سال ۵۷۰ قبل از میلاد که در موزه فلورانس نگهداری می‌شود. مأخذ: (Ur19)

هستند را نادیده گرفت. دوییدن‌های شبانه این گروه در جنگل، باتلاق، دشت و علفزار انجام می‌شود و وجود موانع طبیعی و ترکیب آن با تاریکی شب موجب می‌شود که بدن‌های بازیگران از قابلیت‌های بالایی در تغییر نگرانی وضعیت و فرم خود برخوردار شوند و همین امر امکانات حرکتی فراوانی را در اختیار آنان قرار داده که نتیجه‌اش رقص‌ها و حرکات سریع و مهیجی است که در نمایش‌های استانیوسکی خودنمایی می‌کند.

ج - ۳. جهان (فرهنگ) بالا و پایین

آلین در کتاب خود شرح می‌دهد که یکی دیگر از عناصر نظری سازنده تئاتر استانیوسکی، ویژگی‌ای است که باختمین از آن تحت عنوان «فرهنگ بالا و پایین» یاد می‌کند و این عنوان را ذیل نظریه «کارناوال» ارائه می‌نماید. این عنصر را می‌توان در ساخت بخش فیزیکی تئاتر استانیوسکی مشاهده نمود. تنش بین دو فرهنگ بالا و پایین، یعنی تنش بین این دو سطح، اساس تمرینات گارجنیدزه را تشکیل می‌دهد و در بنیان تماس آنها با روستائیان و در تصادم دو تجربه از دو جهان متفاوت (جهان شهری و روستایی) قرار دارد. این تصادم را می‌توان در بین خود اهالی روستا، آنجا که کار خود را روی زمین انجام می‌دهند ولی خواست خود را از آسمان می‌طلبند، یافت. در آموزش‌های گارجنیدزه، و بالطبع در نمایش‌های آنها، یک رابطه محسوس بین زمین و آسمان برقرار است. در تمرینات آنها، تمرین‌هایی وجود دارد که بدن و مراکز ثقل آن به زمین چسبانده می‌شود مانند: دراز کشیدن، دراز کردن پاها، فشار آوردن به کف زمین توسط پاها و... همچنین تمریناتی دارند که نگاهش به سوی آسمان است، مانند: جهش‌های انفجاری رو به آسمان، قراردادن سینه و شکم بسوی سقف و آسمان، تمرینات کششی رو به بالا و... هرچند این تمرینات را می‌توان بطور ساده تمریناتی برای کشش و آزادسازی قلمداد نمود لیکن در نگاه گارجنیدزه اینها وابسته به ارتباط بهشت و زمین است (تصویر ۵). این دیالکتیک (دوگانگی) در بسیاری از تمرینات بدنی، ژست‌ها و حرکات آنها قابل مشاهده است و یک انرژی متناقض و پویا را به آنها می‌دهد (Allain, 2004, 77). دوگانه زمین و آسمان آنجا اهمیت می‌یابد که در بسیاری از لحظات آثار استانیوسکی بازیگران «معلق بین زمین و آسمان» هستند، آن‌ها هنگام که از زمین جدا هستند بسمت زمین جهد



تصویر ۵. طرح‌هایی از تمرینات بدنی گارجنیدزه.

مأخذ: (Allain, 2004, 77)

ملاقات کنید. در این تمرین استعدادها بالقوه زیادی نهفته است. این تمرین همیشه بین دو نفر انجام می‌گیرد. افکار یکدیگر را می‌خوانند و با این افکار، حرکات، چرخش‌ها و تعظیم‌شدن‌هایی را خلق می‌کنند» (زندیه، ۱۳۸۶، ۹۰). تمرینات مربوط به تقابل به‌ویژه آن هنگام که نیروی تقابل دو جریان نزدیک شونده از دو سو با هم تلاقی می‌کند و هر دو نفر در نزدیکترین نقطه بهم قرار می‌گیرند، و پیش از آنکه با یک تکان از یکدیگر جدا شوند، ژستی را می‌سازد که در غیراز این شرایط بوجود نمی‌آید. استانیوسکی همانگونه که به فرآوری و غنی‌سازی ژست‌های هیرونومیا می‌پردازد، از بازیگران خود می‌خواهد که ژست‌های بدست آمده در تمرینات تقابل را نیز غنا بخشند و گسترده و عمیق سازند.

ج - ۲. دوییدن شبانه^{۶۵}

آلین در مورد یکی از مهم‌ترین تمرینات گروه گارجنیدزه می‌گوید که: «دوییدن شبانه از نظر استانیوسکی از جایگاه مهمی در آموزش آنها برخوردار است. او در گفتگوهای منتشر نشده با من، آن را «اولین واژه^{۶۶}»، «یک حالت اساسی ماهیت انسان^{۶۷}» و «خالص‌سازی ابتدایی پیش از کار^{۶۸}» توصیف کرد. این مفهوم احتمالاً از پیروی استانیوسکی از تفکر آرتو و توجه به منطقه «سیرا مادری اوکسیدنتال^{۶۹}» در مکزیک و سرخپوستان تاراهومارا^{۷۰} سرچشمه می‌گیرد. استانیوسکی، همانند آرتو، جذب زیبایی جادویی دره‌های عمیق و، همچون افراد بسیاری قبل و بعد از خود، جذب انرژی و دلاوری فیزیکی سرخپوستان شد. آرتو در جستجوی «فرهنگ ارگانیک، یک فرهنگ مبتنی بر ذهن در ارتباط با ارگان‌ها^{۷۱}»، دور از تمدن، در میان مردمی با ارتباط نزدیک با محیط و بدن‌های خود بود. این امر در هیچ جایی غیراز دوییدن آنها بیشتر نمود پیدا نمی‌کرد. از نظر آرتو، سفر بطور کلی از اهمیت معنوی عمیقی برخوردار بود؛ از نظر استانیوسکی نیز همینطور بود، اگرچه او چیزی کاملاً ملموس را از آن گرفت. سرخپوستان تاراهومارا بخاطر دوییدن فواصل طولانی، اغلب ۲۰۰ مایل، در عرض دو یا سه روز در یک مسیر سخت و کوهستانی، معروف هستند. آنها هم به دلایل عملی - رساندن پیام‌ها، شکار - و هم بخاطر دلایل معنوی، همانطور که در «مسابقات» نشان داده می‌شود، می‌دوند. دوییدن یک سنت ثابت برای این قبیله است و از ابتدای بچگی آغاز می‌شود. آنها سریع نمی‌دوند، اما توانایی‌های استقامتی شگفت‌انگیزی را بروز می‌دهند، و هرگز پس از مسیره‌های طولانی از نفس نمی‌افتند. «احتمالاً از روزگار اسپارت‌های باستانی یک فرد به چنین وضعیت بالای فیزیکی دست نیافته است.» می‌توان جاذبه روشنی را در این ویژگی برای استانیوسکی مشاهده کرد؛ یعنی توانایی بدنی و ذهنی آنها. یک همراهی بین آنها و محیط اطراف طبیعی وجود دارد که در بازی شخصیت‌سازی می‌شود، و وظایف عملی و معنوی ترکیبی دوییدن آنها به‌عنوان یک سنت رسوخ می‌کند. تمامی این مؤلفه‌ها در دوییدن شبانه گارجنیدزه اتخاذ شدند و انطباق داده شدند» (Allain, 2004, 350). تمرینات دوییدن شبانه بازیگران استانیوسکی، هرچند مستقیماً تولید ژست و حرکت برای نمایش‌های آن گروه نمی‌کند اما نمی‌توان تأثیر آن را در آماده‌سازی بدن‌های آنها جهت انجام حرکاتی که نیازمند بدن‌های قوی و فرمانبر

پرتاب می‌کند.

درباره اهمیت مساعدت، هوج نوشته: «مساعدت عنصر حیاتی پرورش است و مفهوم مشارکت متقابل را تقویت می‌کند. یعنی ضرورت زنده و فعال بودن در قبال کنش جاری، واکنش نشان دادن غریزی برای حمایت از دیگران، تضمین ایمنی و درهمان حال خدمت کردن به کنش. هم کنش‌ها و هم مقاصد از این علاقه به مساعدت ریشه می‌گیرند و این «طنینی عمقی»^{۲۴} در درون اجراها پدید می‌آورد» (هوج، ۱۳۸۹، ۳۸۷). در همین رابطه آلین با تأکید بر اهمیت تفکر و اندیشه مساعدت در ایجاد حرکت و تأثیر آن بر زیبایی شناسی تئاتر استانیوسکی می‌گوید که: «با توجه به اهمیت حمایت کننده‌ها در این نوع تمرینات، گروه همیشه در حال پیدا کردن بهترین حالت‌ها و حرکات برای این بخش از این تمرینات است و به نوعی می‌شود گفت حتی به لحاظ زیبایی شناسی، این دو مورد مکمل هم هستند و بدون هم این حرکات و تمرینات ناقص دیده می‌شوند» (Allain, 2004, 347).

اندیشه‌ی قراردادن فرد یا افرادی برای حمایت و مساعدت به بازیگری که در حال انجام یک حرکت است، در حقیقت سازنده مجموعه‌ای از حرکاتی است که در جریان زندگی روزمره کمتر با آن روبه‌رو می‌شویم، این حرکات آنجا جذابیت بیشتری می‌یابند که بازیگر اصلی، یک عمل خارق‌العاده و غیرروزمه را انجام دهد و از این طریق بدن و نگاه و حرکات مساعدت کننده در موقعیتی فراروزمه قرار می‌گیرد.

می‌کنند و آنگاه که به زمین چسبیده‌اند به سوی آسمان می‌جهند، از این‌رو این اندیشه را نیز می‌توان جزو سرچشمه‌های سازنده حرکات تئاتر استانیوسکی قلمداد نمود.

ج-۴. مساعدت^{۲۲}

مساعدت و کمک کردن به یکدیگر در تمرینات لیفت^{۲۳} و تمرینات آکروباتیک گروه گارجنیدزه از اهمیت بسیاری برخوردار است و افرادی که در یک حرکت لیفت یا آکروباتیک نقش کمک کننده را بازی می‌کنند اهمیت کارشان هم درجه افرادی است که لیفت را انجام می‌دهند چراکه یک لحظه غفلت وعدم تمرکز آنها می‌تواند موجب بروز حادثه شود. اندیشه مساعدت و همکاری جهت حمایت از «دیگری» برای انجام کنشی خاص، بازیگر را در وضعیت فیزیکی و روانی خاصی قرار می‌دهد که بازیگر هر لحظه باید آماده واکنش نشان دادن به حرکات لیفت بازیگر مقابل باشد و همین امر موجب بروز ژست‌ها و حرکات سریعی می‌شود که به صورت آزاد در جهات مختلف و با شدت گوناگون جریان می‌یابد. برای درک این موضوع تصور نمایید که فردی روی طناب در حال حرکت است و فرد دیگری روی زمین مسئول تامین امنیت او در صورت بروز حادثه است، فردی که روی زمین قرار دارد در هر لحظه به چپ و راست میل پیدا میکند و در حالی که یک چشمش زمین زیر پای خود را می‌نگرد، چشم دیگریش فرد روی طناب را می‌پاید و یک دستش به سمت چپ باز شده و دیگری بسمت راست و با کوچک‌ترین لرزش طناب خود را به چپ و راست و عقب و جلو

نتیجه

نهادینه کرده است. در این دوره‌ها استانیوسکی از ژست‌های دست «ساماودا»^{۲۵}ی هندی و همچنین حرکات دست در هنر سخنوری در دوران رنسانس که بازیگران دوران الیزابت آن را به کار می‌برده‌اند استفاده می‌کند.

۴. پرکاربردترین ژست‌های بکار رفته در آثار گارجنیدزه، به‌ویژه در آثار برگرفته از ادبیات کلاسیک یونان، از «هیرونومیای» یونانی اخذ شده است که رد این هیرونومیها را می‌توان در وهله نخست در خط هیروگلیف مصری و سپس بر روی کوزه‌ها، گلدان‌ها، بشقاب‌ها و دیگر ظروف یونانی (دوره هندسی - ۸۰۰ تا ۱۱۰۰ ق.م- تا دوره‌های متأخر هلنیستی) و همچنین نقاشی‌ها و مجسمه‌های آنها دید.

۵. مفاهیم: مساعدت، فرهنگ‌های (جهان‌های) بالا و پایین، و تقابل، هریک جایگاه ویژه‌ای در تمرینات و به طبع آن در اجراهای گارجنیدزه دارند و همین امر موجب ساخت ژست‌های بیشماری می‌شود که تأثیر مستقیم بر حرکات و زیبایی‌شناسی آثار استانیوسکی دارند.

براساس آنچه که در بدنه این تحقیق آورده شده، موارد زیر را می‌توان نتیجه این پژوهش و پاسخ سوال اصلی تحقیق قلمداد نمود:

۱. تئاتر استانیوسکی ترکیبی است از حرکت و موسیقی، که حرکات آن قابل تجزیه به فریم‌های جداگانه‌ای هستند که هر فریم محتوی یک ژست خاص است، عبارتی هر حرکت از به همپیوستن تعداد زیادی ژست پدید آورده شده است.

۲. در دوره متقدم کار تئاتر گارجنیدزه، این ژست‌ها از رفتار و حرکات بومی‌های لهستانی و کولی‌هایی که گروه گارجنیدزه در سفر/ تئاتر (اکسپدیشن)‌های خود با آنها آشنا شده بود اخذ می‌شده است.

۳. در دوره‌های بعدی، ژست‌های مورد نیاز و مورد علاقه گروه از روستاییان و سپس از فرهنگ‌ها و سرزمین‌های مختلف به‌ویژه شرقی‌ها اخذ شده است که در این میان برخی ژست‌ها حاصل توجه و به‌کارگیری رفتار سرخپوستان «تاراهومارا» مکزیکی است، که رفتار آنها «دویدن شبانه» را به‌عنوان یک اصل در تمرینات تئاتر گارجنیدزه

پی‌نوشت‌ها

- | | | | |
|------------------|-------------------------|---|------------------------|
| 8. Alison Hodge. | 9. Actor Training. | 1. Welodzimierz Staniewski. | 2. Grotowski. |
| 10. Bardo. | 11. Krakow. | 3. Gardzienice. | 4. Paul Allain. |
| 12. STU. | 13. Spadanie (Falling). | 5. Gardzienice: Polish Theatre in Transition. | |
| 14. Sence 6. | 15. Halina Filipowicz. | 6. Routledge. | 7. Hidden Territories. |

فهرست منابع

اعتماد سعید، مهدی (۱۳۹۱)، بررسی بسترهای فکری و نظری تئاتر استانیوسکی (با تکیه بر نظریات باختین و گروتوسکی)، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر، تهران.

زندیه، می گل (۱۳۸۶)، بررسی شیوه کارگردانی، کارگردان لهستانی، ولادیمیر استانیوسکی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر، تهران.
هوج آلیسون (۱۳۹۰)، آموزش بازیگری در قرن بیستم، ترجمه هاجر هوشمندی، نشر افکار، تهران.

Allain, Paul. (2004), *Gardzienice, Polish theatre in transition*, Harwood Academic Publisher, London.

Cioffi, K.M. (1996), *Alternative Theatre in Poland*, Harwood academic Press, Amesterdam.

Hodge Alison. (2010), *Actor training*, Routledge, London and New York.

Hodge, Alison. (2004), *Staniewski, Wlodzimierz, Hidden territories*, Routledge, London and New York.

Macintosh, Fiona (2010), *The Ancient Dance in the Modern Word*, United States by Oxford University Press Inc, New York.

Url1: (<http://gardzienice.org/dl/1565/attachment/34c8c6/Articles%20in%20English%20-%20selection>)

Url2: (https://dx.doi.org/10.1386/smt.7.2.22_1)

Url3: (<http://gardzienice.org/dl/1565/attachment/34c8c6/Articles%20in%20English%20-%20selection>)

Url4: <http://gardzienice.org/dl/1565/attachment/34c8c6/Articles%20in%20English%20-%20selection>

Url5: (<http://gardzienice.org/d-selection/1/1565/attachment/34c8c6/Articles%20in%20English%20>

Url6: (<http://gardzienice.org/d-selection/1/1565/attachment/34c8c6/Articles%20in%20English%20>

Url7: (<http://gardzienice.org/d-selection/1/1565/attachment/34c8c6/Articles%20in%20English%20>

Url8: (https://www.ancienthoplitikon.com/hoplomachia_drill.html)

Url9: (<http://www.hellenicaworld.com/Greece/LX/en/BME38.html>)

Url10: (<http://www.hellenicaworld.com/Greece/Ancient/en/Dance.html>)

16. Gardzienice Theatre Association/Center of Theatre practice.

17. Stanislawski. 18. Vakhtangov.

19. Brook. 20. Wroclaw.

21. Brzezinka. 22. Para-Theatre.

23. Lublin. 24. Warsaw.

25. An Evening Performance. 26. Sorcery.

27. The Life of Archpriest Avvakum.

28. Carmina Burana. 29. Metamorphoses.

30. Elektra. 31. Iphigenia at A.

32. Iphigenia at T. 33. Pythian Oratorio.

34. Trance. 35. A Heightened State.

36. Naturalization. 37. Expedition.

38. Lemko. 39. Wlodzimierz Lengauer.

40. Didaskalia. 41. Ben Spatz.

42. Citing musicality: Performance knowledge in the Gardzienice Archive Original Citation.

43. Joanna Holcgreber 44. Anna Helena Mclean

45. Euripides. 46. Oresteia

47. Gesticulate. 48. An alchemy of cultures

49. Ancient Dance. 50. Sama Veda.

51. Jaiminiya. 52. Stone-Derived.

53. Sorcery. 54. Impulses.

55. Cheironomia. 56. Clytemnstra.

57. Ayelet Dekel.

58. Plumbing the Depths of Drama.

59. Mask of Time. 60. Archaeology.

61. Touching Distance. 62. Hieroglyph.

63. Geometric to the late Hellenistic periods.

64. Mutuality. 65. Night-running.

66. The First Word.

67. A Basic State of Human Nature.

68. Initiatory Purification Befor Work.

69. Sierra Madre Occidental.

70. Tarahumara.

71. Organic Culture, A Culture Based on the Mind in Relationship to the Organs.

72. Assistance. 73. Lift.

74. Deep Resonance.

The Sources and Origins of Motion Creation in Gardzienice Theater*

Esmaeel Shafiee**¹, Seyed Reza Mosavi²

¹Associate Professor, Department of Theatre, Art University, Tehran, Iran.

²Graduate Master in Theatre Acting, Department of Theatre, Art University, Tehran, Iran.

(Received 16 May 2018, Accepted 2 Jan 2020)

Włodzimierz Staniewski is a reputable director of the recent years with a style of his own. He is also considered the founder and artistic director of the Polish Gardzienice Theater Company, whose performances such as “An Evening Performance” 1977, “Sorcery” 1978, “The Life of Archpriest Avvakum” 1981, “Carmina Burana”(The Golden Ass) 1990, “Metamorphoses” 1997, “Elektra” 2002, “Iphigenia at A...” 2007, “Iphigenia in Tauris” 2010, and “Pythian Oratorio” 2013 have captured the attention of many artists and researchers in the field of performing arts from all across the world. According to many theoreticians and researchers in the field of theater such as Paul Allen, the significance of Włodzimierz Staniewski’s creations is most of all latent in the body movements of the actors and the forms of motion in these creations. Identifying the relevant components, resources, roots, and origins that form the body movements of the actors in the Gardzienice theater company, as well as the quality of the arrangement of these motions for theatrical performance and the actors’ accomplishment in connecting with the entire audience throughout the performance process can add to the knowledge and ability of actors, directors and artistic motion designers which in turn results in the production of higher quality performances for those that strive to base the creations of Włodzimierz Staniewski as a model for their artistic creations. According to the research conducted in well-known national libraries and databases, there are not any documented books, theses, or articles regarding the subject of the present article. However, a number of books, articles, theses, and interviews are available which have considered and

investigated other dimensions of the Gardzienice Theater such as Włodzimierz Staniewski’s opinions and comments, the interactions between members of the Gardzienice group, the history of the formation and development of Gardzienice Theater, the relationship between Staniewski’s Theater and Grotowski’s Paratheater, Staniewski’s biography, etc., all of which have been used as previous literature for the present article. The present article has attempted to present suitable, sufficient, and referable answers to the question that: From which sources does Gardzienice Theater provide the raw material for its movements and what elements does it use as raw material? Along with this main question, other secondary questions are also answered, each of which beneficially contributes to increasing the knowledge of those who read the present article. The most important achievements of this research consist of the Greek “Cheironomia” and “Gesticulate”, the Indian “Samaweda”, the behavior of Mexican “Tarahumara” Indians, and the body language of Polish gypsies as part of the origins for the creation of movement in Staniewski’s theater which in an artistic process forming the movements of Gardzienice Theatre. However, these resources are not utilized separately and in an unprocessed state, and the execution team of Staniewski’s theater dedicates most of its rehearsal time to forming and developing the motions of its performances while improvisation and native, national, and international music assist the Gardzienice group.

Keywords

Body, Movement, Cheironomia, Staniewski’s Theater, Gardzienice, Touching Distance.

*This article is extracted from the second author’s master thesis, entitled: “Position of body and movement at Staniewskis theatre” under supervision of the first author in College of Fine Arts, University of Tehran.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 8051646, Fax: (+98-21) 8800666, Email: esmaeel.shafiee@gmail.com