## سخن مترجم

بازیگری ـ همچون دیگر رشته‌های هنر ـ از مقولاتی نیست که بتوانیم فقط با خواندن کتابها و مقالات و نهایتاً فکر کردن به آموزه‌های نظری و تلاش عقلانی برای حل مسائل بغرنج آن حوزه، بیاموزیمش. کتابها و دستورالعملهای آموزش بازیگری نیز نهایتاً تنها قادرند هنرجویان بازیگری را در شناخت و تسلط بر ابزار هنرشان یاری نمایند؛ البته با این شرط که هنرجو در مطالعهٔ آنها از رویکرد عقلانی فراتر رفته و این کار را با استفاده از ابزار ویژهٔ هنرش یعنی بدن خود انجام دهد. همان‌طور که یوشی اویدا، نویسندهٔ این کتاب می‌نویسد:

«شاید حتی نگارش این کتاب هم تصمیم خوبی نبوده باشد؛ زیرا که باز هم رویکردی عقلانی نسبت به مقولهٔ بازیگری در پیش گرفته‌ایم؛ اما یادتان باشد، مهم‌ترین نکته در این است که بازیگری را باید با بدن درک کنید نه با مغزتان. عمل نمایشگری متفاوت است با ادراک عقلانی یا نظری».

یوشی اویدا با همکاری لورنا مارشال در این کتاب نسبتاً جمع‌وجور، به شکلی سهل و ممتنع، ابزار بازیگری را از جهات مختلف بررسی می‌کند و هنرجوی بازیگری را برمی‌انگیزد تا در راه تسلط بر آن بکوشد. این کتاب ساده است زیرا در خواندن و ظاهراً فهمیدنش کمتر کسی دچار مشکل خواهد شد؛ اما ممتنع برای کسی است که در خواندنش از رویکرد عقلانی فراتر نرود و فراموش کند که چنین کتابی را با استفاده از بدن باید بخواند. در این کتاب به دنبال دستورالعملهایی تضمین‌شده برای دستیابی به موفقیتهای آنی نباشید؛ تنها یک‌سری پرسش، پیشنهاد و تمرینات عملی بازیگری پیش روی شما خواهد بود که اغلب با حکایتهای شرقی و نیز تجربیات شخصی نویسنده در زندگی و در اجراهای تئاتری همراه شده است که فهم مسائل را برای خواننده آسان‌تر می‌سازند.

اویدا در سال ۱۹۳۳ در ژاپن متولد شد. در کودکی بازی در تئاتر نو[1] و نیز اشکال مدرن بیانی مانند تلویزیون را تجربه کرد؛ در جوانی علاوه بر یادگیری و بازی در سبکهای مختلف تئاتر سنتی ژاپن (نو، کابوکی[2] و قصه‌گویی به شیوهٔ گیدایو[3])، در نمایشهایی به سبک غربی نیز بازی کرد و همچنین، همراه با نمایشنامه‌نویسی به نام یوکیو میشیما[4]، دست به کارهایی تجربی زد؛ نهایتاً در سال ۱۹۶۸ به پاریس رفت تا در «مرکز بین‌المللی آفرینشهای تئاتری»[5] با پیتر بروک همکاری نماید و در طی سالیان متمادی با شرکت در بیشتر اجراهای موفقیت‌آمیز این مرکز، به مهرهٔ اصلی در پروژه‌های مرکز تبدیل شد. از جمله می‌توان به بازی او در نمایشهای *آیک*[6]، *اجلاس پرندگان*[7]، *مهابهاراتا*[8] و *مردی که*[9] اشاره کرد. او کارگردانی تئاتر را نیز از سال ۱۹۷۱ با به‌کارگیری ترکیبی یگانه از رویکردهای شرقی و غربی آغاز نمود. وی همچنین در چندین فیلم بازی کرده و کارگاههای فراوانی برای بازیگران در سراسر دنیا برگزار نموده است.

به این ترتیب تجارب نمایشی اویدا از عمق و گستره‌ای بی‌نظیر برخوردار است. نه فقط تجربه در شرق و غرب، بلکه در زمینه‌های سنتی و تجربی، متن‌محور و بداهه‌پردازانه، سینمایی و صحنه‌ای، جسمانی و آوایی و در کسوت بازیگر و معلم و کارگردان. تجربیاتی که براساس آنها تاکنون سه کتاب در زمینهٔ بازیگری (به زبان انگلیسی) نوشته است: *بازیگر سرگردان*[10] (۱۹۹۲) (که نوعی خودزندگینامه است)، *بازیگر نامرئی* (۱۹۹۸) و *فوت و فنهای بازیگری*[11] (۲۰۰۸).

---

1. Noh theatre
2. Kabuki
۳. Gidaiyu یا Gidayu؛ نوعی جوروری (Joruri) است؛ جوروری عبارت است از خواندن روایتی حماسی به همراه موسیقی.
۴. Yukio Mishima (۱۹۲۵ـ۱۹۷۰)؛ شاعر، نویسنده و نمایشنامه‌نویس ژاپنی؛ نامزد دریافت جایزهٔ نوبل ادبی؛ *بانو آئویی* و *حراج* از نمایشنامه‌های او است که به فارسی ترجمه شده است.
5. Centre Internationale de Création Théâtrale
6. *The Ik* (1975)
7. *The Conference of the Birds* (1979)
8. *The Mahabharata* (1985)
9. *The Man Who* (1993)
10. *An Actor Adrift* (Methuen, 1992)
11. *An Actor's Tricks*

لورنا مارشال نیز که خود زیر نظر اساتید مختلف تئاتر غربی و ژاپنی تعلیم دیده است، در نگارش این کتاب اویدا را همراهی کرده است و با افزودن توضیحاتی به قسمتهای مختلف متن، کوشیده است آن را برای خوانندهٔ غیر ژاپنی روشن‌تر و قابل فهم‌تر نماید.[۱]

از آنجا که تعلیمات اولیهٔ اویدا در سنتهای نمایشی کلاسیک ژاپن بوده است، او اغلب به تکنیکها، رویکردها و روشهای آموزشی آنها ارجاع می‌دهد. پس کمی معلومات اولیه در این زمینه می‌تواند تصویر روشن‌تری از برخی تعبیرات به‌کاررفته در این کتاب به شما ارائه دهد.

در تئاتر سنتی ژاپن دو سبک اصلی وجود دارد: نو و کابوکی. سبکهایی که قرنها پیش به وجود آمده‌اند و علی‌رغم گسترش شدید تلویزیون و تئاترهای غربی، تا به امروز طرفداران خود را حفظ کرده‌اند. اگرچه این سبکها همواره بازتابی از ریشه‌های تاریخی ژاپن بوده‌اند، اما به نمایشهایی موزه‌ای و یا بازآفرینی سنتی فراموش‌شده تبدیل نشده‌اند. آنها اشکال زنده‌ای از تئاتر هستند که تماشاگران پیگیر خاص خود را دارند.

تئاتر نو در ابتدای قرن چهاردهم میلادی ایجاد شد و توسط استاد بزرگ این هنر، زِآمی، رَوشمند گردید. این نوع تئاتر شامل دو بخش است: یکی نو و دیگری کیوگن[۲]. نو یک سبک تئاتری به‌شدت استیلیزه است که با ماسک اجرا می‌شود و از مشخصه‌های آن می‌توان به استفاده از رقصهای آیینی به همراه موسیقی و به‌کارگیری فراوان صدا و آوا اشاره کرد. این نوع نمایش بیشتر به موضوعات مالیخولیایی می‌پردازد؛ موضوعاتی مرتبط با فراق، اشتیاق و حوادث و اتفاقات مربوط به زندگی و عشق است. با وجود استفاده از لباسهای بسیار مجلل، نو، سبکی است مینیمالیستی[۳]. در این سبک به جای پرداختن به کنش دراماتیک، نوعی فاصله‌گذاری نسبت به فضای تراژیک صورت

۱. برای مشخص‌تر شدن این توضیحات در متن، علاوه بر ایرانیک کردن این بخشها، در پایان آنها نیز مانند اصل کتاب، مخفف نام لورنا مارشال، یعنی (ل. م.) آمده است.

2. Kyogen
3. minimalist

می‌گیرد که برای ایجاد آن از صحنهٔ خالی، ژستهای قراردادی و ماسک استفاده می‌شود. در سبک نو بیان صریح احساسات، کشمکشِ نمایشی و جلوه‌های دیداری شگفت‌انگیز[1] بسیار کم به چشم می‌خورد.

در مقابل، کیوگن بسیار واقع‌بینانه و زمینی است: فارس[2]های کوتاهی که به خدایان مالیخولیایی، لذتهای زندگی روزمره و حقه‌بازیهای خدمتکاران غیرقابل اعتماد می‌پردازند.

در یک اجرای سنتی تئاتر نو، نمایشهای نو و کیوگن، یک در میان، هر دو روی یک صحنه اجرا می‌شوند. در گذشته هر برنامه تنها یک‌بار در سال آن هم در یک فصل به‌خصوص به اجرا درمی‌آمد و «فصل اجرا»[3] و تکراری در کار نبود. معمولاً برنامه از پنج نمایش جدی نو و چهار نمایش کمدی کیوگن تشکیل می‌شد که در طول یک روز، یکی پس از دیگری به اجرا درمی‌آمدند. هرچند در حال حاضر اجراهای نویی که یک روز کامل به طول بینجامند، بسیار نادرند؛ اما هنوز هم از ساختار سنتی خود پیروی می‌کنند. در اجراهای سنتی اولین نمایش نو دربارهٔ خدایان است، دومی داستان یک جنگجو را بازگو می‌کند و سومی حول محور یک زن می‌چرخد. دستهٔ چهارم نمایشها شخصیتهایی را ارائه می‌کنند که به نسبت نقشهای قبلی، پیچیدگیهای روانی بیشتری دارند؛ این شخصیتها اغلب زن هستند. به همین دلیل از این نمایشها بیشتر با عنوان قطعات «زن دیوانه» یاد می‌کنند؛ هرچند که در عمل طیف شخصیتهایی که شامل می‌شوند، گسترده‌تر از چیزی است که از این عنوان برمی‌آید. دستهٔ پنجم که آخرین دسته از نمایشهای نو هستند، بازگوکنندهٔ داستانهایی از شیاطین هستند (دسته‌بندی نمایشهای کیوگن نیز به‌همین ترتیب است. به‌استثنای نمایشهای مربوط به «زنان» که در کیوگن وجود ندارد). نمایشهای خدایان کم و

1. spectacular effects

۲. farce؛ نوعی نمایش کمدی که از جمله مشخصه‌های آن می‌توان به خلق موقعیتهای دور از انتظار، شخصیتهای کلیشه‌ای، بزرگ‌نماییهای بیش از حد و شوخیهای خشن اشاره کرد. فارس عموماً به علت شخصیت‌پردازیهای خام و داستانهای باور نکردنی و نامحتملش، چه از دیدگاه زیبایی‌شناسانه و چه از منظر عقلانی در مرتبهٔ پست‌تری نسبت به کمدی قرار می‌گیرد. با این حال، این سبک نمایشی به علت برخورداری از محبوبیت نزد عامهٔ مردم توانسته از زمان روم باستان تا به امروز دوام بیاورد.

3. Season

بیش باوقار و آرام هستند و نمایشهای جنگاوران اغلب از لحاظ فیزیکی پرتحرک‌تر؛ اما هردوی آنها از عمق دراماتیک چندانی برخوردار نیستند. هرچه به رده‌های زنان و زنان دیوانه نزدیک‌تر می‌شویم، پیچیدگیهای دراماتیک و هیجانات حسی بالاتر می‌رود. نمایش شیاطین در آخر، نمایشی سریع، پرشور و نسبتاً تماشایی است.

تئاتر کابوکی در قرن هفدهم به وجود آمد و مانند تئاتر نو در آن از رقص، آواز، موسیقی و لباسهای فاخر استفاده می‌شود. اما برخلاف نو، هدف این نوع تئاتر خلق نمایشهای زنده‌ای است که بتواند تماشاگر را خیره سازد. متن این نمایشها بیشتر به موضوعات عاطفی و دراماتیک مانند خودکشی عشاق، مبارزهٔ یک سامورایی شجاع (اما خلع ید شده) برای بازپس گرفتن حقوق خود و زندگی روسپیان زیبا می‌پردازد. بازیگر این نوع نمایش با مهارت فوق‌العادهٔ خود اتفاقات تکان‌دهنده، زیبایی شهوانی، وحشت، درد و حرمان را به تصویر می‌کشد. او مهارت خود را «به نمایش می‌گذارد» تا مورد تحسین تماشاگران واقع شود. به این ترتیب، مشی و شیوهٔ این نوع نمایش کاملاً با تئاتر نو متفاوت است. به جای شیوهٔ مرسوم ابراز ضمنی و غیر مستقیم احساسات در تئاتر نو، اجراهای کابوکی طوری طراحی می‌شوند که مهارت بالای جسمانی، صدایی و احساسی بازیگر را به نمایش بگذارند.

فصل اجرای هر نمایش کابوکی معمولاً یک ماه به طول می‌انجامد و برنامهٔ آن طوری تنظیم می‌شود که ویژگی خاص آن زمان از سال را منعکس کند؛ مثلاً در تابستان اغلب نمایشهایی از ارواح (موسوم به داستانهای «دلهره‌آور»[1]) و یا نمایشهایی همراه با صدای دلنشین آب جاری انتخاب می‌شوند تا گرمای طاقت‌فرسای هوا را کمی تخفیف دهند. معمولاً اجراهای کابوکی از صبح آغاز می‌شوند و با نمایش تعدادی قطعات مجزا، تا غروب ادامه پیدا می‌کنند. می‌توانید تمام روز آنجا بنشینید یا هر وقت که خواستید داخل یا خارج شوید. حتی می‌توانید نهارتان را هم با خود به تئاتر بیاورید و در طول اجرا آن را با اشتها بخورید. در برنامهٔ روزانه تکراری وجود ندارد. این‌گونه نیست که مثلاً اجراهای بعدازظهر، غروب مجدداً تکرار شوند؛ بلکه تعدادی قطعهٔ نمایشی مجزا، صرفاً

۱. داستانهایی که با اصطلاح chilling توصیف می‌شوند و هم به معنی دلهره‌آور و هم به معنی خنک‌کننده است.

یکی پس از دیگری به روی صحنه می‌روند. ممکن است یک نمایش تاریخی به اجرا دربیاید و جنگهایی از اعصار گذشته را در سه پرده به تصویر کشد؛ یا ممکن است یک نمایش کمدی اجرا شود و یا یک قطعهٔ «روان‌شناختی»تر دربرگیرندهٔ کشمکشهایی بر سر وظیفه، عشق فرساینده و قربانی کردن خود باشد. در پایان نیز رقصی به اجرا درمی‌آید که حال و هوای شادتری دارد و در ضمن اغلب از لحاظ تکنیکی خیره‌کننده است و در آن از جلوه‌های تماشایی صحنه‌ای استفاده می‌شود.

علاوه‌بر تئاترهای نو و کابوکی، نوعی هنر سنتی قصه‌گویی هم در ژاپن وجود دارد که گیدایو نامیده می‌شود و در قرن شانزدهم شکل گرفته است. هرچند گیدایو هنری است مستقل، اما در تئاتر عروسکی بونراکو[1] نیز استفاده می‌شود و گاهی اوقات (اما نه همیشه) با بعضی نمایشهای خاص کابوکی تلفیق می‌گردد. در نمایش کابوکی از گیدایو برای تشریح و تقویت کنش دراماتیک بهره می‌برند. در این حالت قصه‌گو در یک طرف صحنه می‌نشیند و با شور و احساس فراوان و گسترهٔ صدایی خارق‌العاده، اتفاقات را روایت می‌کند. یک نوازندهٔ شامیزن[2] هم در کنار او جای می‌گیرد و کلام قصه‌گو را با موسیقی همراهی می‌کند تا حال و هوای نمایش باز هم بیشتر تقویت شود. شامیزن سه سیم و یک دستهٔ بلند دارد و به ارتعاش درآوردن سیمهای آن موجب تولید صداهایی می‌شود که به گسترهٔ صوتی انسان طنین می‌بخشد.

در این اشکال تئاتری «بازیگری» به عنوان یک مهارت مجزا، وجود خارجی ندارد؛ بلکه به تمامی اجرا، عنوان «رقص»، «آواز» یا «کلام» اطلاق می‌شود. حاصل‌جمع تمام این مهارتها چیزی است که غربیها به آن «بازیگری» می‌گویند. این بازتابی از طبیعت تئاتر سنتی ژاپن است؛ نوعی «تئاتر جامع»[3] که حرکت، بازیگری و

---

۱. Bunraku؛ تئاتر عروسکی سنتی ژاپن که در آن از عروسکهای چوبی بزرگ با اندازه‌های تقریباً طبیعی استفاده می‌شود. هر عروسک معمولاً سه عروسک‌گردان دارد که صورتشان قابل رؤیت است؛ البته در برخی سنتها فقط عروسک‌گردان اصلی نقاب بر چهره نمی‌زند. در این نوع نمایش یک راوی داستان را به آواز روایت می‌کند.

۲. samisen یا shamisen؛ ساز زهی ژاپنی که کمی شبیه به سه‌تار است؛ اما به جای کاسهٔ سه‌تار، بدنه‌ای مکعب‌شکل دارد و بر پشت و روی آن پوست کشیده شده است.

3. total theatre

صداسازیهای پیشرفته را یک‌جا در خود جمع کرده است. در غرب تئاتر تخصصی شده است؛ بازیگران بازی می‌کنند، رقصنده‌ها می‌رقصاند و خواننده‌ها هنگام آواز خواندن، بر روی صدایشان متمرکز می‌شوند. به‌استثنای بازیگران تئاتر موزیکال، تعداد بسیار کمی از نمایشگران نیاز دارند که در سایر سبکهای تئاتری نیز مهارت پیدا کنند؛ اما برعکس، از یک بازیگر ژاپنی انتظار می‌رود که در تمامی این سه عرصه چیره‌دست و ماهر باشد. البته این بدان معنا نیست که یک نمایشگر ژاپنی به‌آسانی می‌تواند در اپرای سلطنتی لندن نقشی به دست آورد؛ زیرا متجاوز از چندین قرن است که باله و اپرای غربی در حوزه‌های تخصصی خود گسترش یافته‌اند و سبکهای حرکت و صداسازی در تئاتر ژاپن، تفاوت بسیاری با آنها دارد. نکتهٔ مهم دیگری که باید خاطرنشان گردد، این است که در ژاپن از یک نمایشگر سنتی انتظار می‌رود که از دامنهٔ بیانی صدایی و بدنی گسترده‌تری به نسبت یک بازیگر غربی برخوردار باشد و دیگر اینکه، در تئاتر ژاپن واژهٔ «رقص» به «بازیگر» برمی‌گردد. در تئاتر ژاپن، «رقص» علاوه‌بر صِرفِ حرکت، به بیان تجسمی شخصیت، موقعیت، ارتباطات و احساسات روی صحنه نیز اطلاق می‌گردد.

نکتهٔ آخر، توجه به حکایتهای مرتبط با جنگاوری و شمشیرزنی، مذاهب شینتو، ذن بودیسم و رسوم سنتی مرتبط با آن مانند مراسم چای است که در سراسر کتاب به چشم می‌خورد و گاه ممکن است در نظر اول حتی بی‌ربط با موضوع به نظر برسد؛ اما اویدا در جایی گفته است: «در ژاپن همواره پیوندهایی محکم میان مذهب، هنر و هنرهای رزمی برقرار بوده است. پیوندهایی که در عین معنوی و غیرمادی بودن، جنبهٔ عملی زندگی را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهند. اعمال مذهبی ـ چه در شینتو وچه در بودیسم (به‌کارگیری مانترا[1]ها، آئینهای تطهیر، مراقبه و ...) ـ بسیار شبیه به تمرینات تشریح‌شده به عنوان هنرهای رزمی هستند. در هردوی آنها

۱. Mantra؛ هجا، کلمه و یا شعر مقدسی که به صورت سرود و یا آواز خوانده می‌شود، غالباً به زبان سانسکریت است و آن را حائز تأثیر جادویی یا معنوی می‌دانند. مانتراها از مذهب ودایی هند نشئت گرفته‌اند و به بخش لاینفکی از سنت هندوئیسم و بودیسم تبدیل شده‌اند.

مسئله، دستیابی به حقیقت با استفاده از فیزیک و جسم به جای عقلانیت است.» و او بازیگری را نیز در همین چهارچوب می‌بیند.

توجه به این نکات (که بعضی از آنها را لورنا مارشال در مقدمهٔ کتاب اصلی نیز آورده)، ممکن است کار خواننده را تا حدی آسان‌تر نماید؛ اما درعین‌حال برآنم که این کتاب به حدی کامل و خودبسنده است که حتی می‌تواند به شکل یک خودآموز نیز مورد استفاده قرار گیرد.

در پایان لازم می‌بینم از سه تن یاد کنم که این ترجمه بدون آنان میسر نمی‌شد و فروتنانه سپاسگزارشان هستم. نخست دوست گرامی جناب آقای مقصود صالحی، که این کتاب را به من معرفی کردند و متن اصلی آن را در اختیارم قرار دادند؛ دوم استاد محترم، جناب آقای منصور براهیمی که مشوق و دلگرم‌کنندهٔ من بودند برای این ترجمه و سوم دوست بسیار عزیزم، خانم مینا درودیان که در طی ترجمه و پیرایش و اصلاحات متن، یاری خود را هرگز از من دریغ نکردند و بسیاری از اشتباهات و لغزشهایم را با دیدهٔ تیزبین خود گوشزد نمودند.

همچنین از زحمات کلیه افرادی که در آماده‌سازی وچاپ کتاب نقش داشتند، به‌خصوص خانم پریوش طلایی، ویراستار و آقای حمیدرضا صفری، کنترل‌گر فنی، خانم پروانه خادمی، نمونه‌خوان و خانم محبوبه بدخشان فرد، حروفچین و صفحه‌آرا و نیز سرکار خانم هویت‌طلب، کارشناس گروه هنر در سازمان سمت، نهایت تشکر را می‌نمایم.

**مژگان غفاری‌شیروان**

**پاییز ۱۳۸۷**

# پیشگفتار

نخستین روزهای شروع کارمان در پاریس بود. تعدادی نوازنده و موسیقیدان گروه را یک شب به کلوپ جازشان در لِاَل[1] پاریس دعوت کردند. هنگامی که تقلا می‌کردیم راه خود را باز کنیم و از تنها درِ ورودی داخل سالنی شویم که تا سرحد خفگی پر از آدم بود، یوشی بغل‌دست من بود. همه کنار هم چپیده بودیم و به سمت صحنه هل داده می‌شدیم. تنها جای خالی سالن، جایی بین نوازندگان و دیوار آجری پشت آنها بود. موسیقی زیاد جالب نبود و گرما بیداد می‌کرد، ولی مشخص بود به عنوان مهمانهایی که در دیدرس کامل تماشاگران هستیم، هیچ راهی برای ترک سالن پیش از پایان برنامه نداریم. دیروقت که برنامه تمام شد و ما با بدنهایی کوفته و خیس از عرق به‌زور کمر راست می‌کردیم، تازه فهمیدیم که یوشی آنجا نیست. اینکه او چطور بدون اینکه کسی ببیندش در رفته بود، تا امروز هم برای ما به صورت یک راز باقی مانده است. می‌دانستیم که او مثل همهٔ ما موجودی است از گوشت و خون؛ پس نمی‌توانست خود را با جادو ناپدید کند، یقیناً این کار را با استفاده از هنرش انجام داده بود.

پدرم همیشه تکیه کلام استاد فیزیک پیرش را برای من نقل می‌کرد: «هیچ پدیده‌ای وجود ندارد که قابل تبدیل به اعداد نباشد». در روزگار ما تراژدی هنر این است که قواعد علمی برای آن تدوین نشده است و تراژدی علم هم این است که بویی از عاطفه نبرده است. وقتی کتاب استاد بزرگِ ذن[2]، زِآمی[3] را می‌بینیم و با

---

۱. Les Halles؛ نام میدانی در پاریس که قبلاً بازار شهر در آنجا قرار داشت.

۲. Zen؛ یکی از مکاتب بودیسم در ژاپن

۳. Motokiyo Zeami (۱۳۶۳ـ۱۴۴۳)؛ هنرمند و بازیگر بزرگ ژاپنی؛ برای اطلاع بیشتر ر.ک.: صفحات ۴۹ و ۵۰ همین کتاب.

عنوان آن یعنی *رموز تئاتر نو*[1] روبه رو می‌شویم، ذهن غربی بی‌درنگ شرق را جایی تصور می‌کند که پشت پرده‌ای از دود تیرهٔ شیره‌کش‌خانه پنهان شده است. اما در حقیقت رمز و رازها تنها زمانی اسرارآمیز و درعین‌حال جذاب هستند که مورد کاوش و بررسی علمی قرار نگرفته باشند. یوشی اویدا در این کتاب منحصربه‌فرد نشان می‌دهد که رمز و رازهای اجرا چگونه از علم بسیار دقیق، ملموس و جزئی‌نگر که در پرتو تجربه به دست می‌آید، جدایی‌ناپذیر است.

او آموزه‌های بنیادین خود را با چنان سادگی و جذابیتی بیان می‌کند که سختیهای آن اغلب به چشم نمی‌آید. همه چیز بسیار ساده به نظر می‌رسد. تنها مشکلی که باقی می‌ماند این است که در شرق هم مانند غرب، هیچ‌چیز ساده نیست.

**پیتر بروک**

**پاریس، ۱۹۹۷**

1. Secrets of the Noh

## مقدمهٔ مؤلف

زمانی که در ژاپن بزرگ می‌شدم، فیلمهای نینجا[1] محبوبیت مردمی زیادی داشت، خصوصاً بین بچه‌ها. من هم مثل بسیاری از دوستانم عاشق این فیلمها بودم و هرچند دفعه که می‌توانستم به تماشای آنها می‌رفتم.

یکی از چیزهایی که این فیلمها را برای بچه‌ها جذاب می‌کرد، قدرت جادویی شخصیت اصلی آنها بود. جنگجویان نینجا می‌توانستند خود را به‌راحتی از صخره‌های صاف بالا بکشند و یا وارونه روی سقف سینه‌خیز بروند. آنها می‌توانستند روی آب راه بروند و یا حتی به ارادهٔ خود غیب شوند. تعلیمات اسرارآمیز آنها را قادر به انجام صدها کار خطرناک می‌کرد؛ مثلاً برای جاسوسی و شناسایی موقعیت دزدکی به اردوگاه دشمن سرک می‌کشیدند و یا برای نجات دوستان اسیرشان از خطوط دفاعی یک قلعه عبور می‌کردند.

جنگجویان نینجا واقعاً در ژاپن قرون وسطا وجود داشتند. هرچند که نیرویشان جادویی نبود. آنها مبارزینی بودند متخصص در امر جاسوسی، عملیات نفوذی و خرابکاری که با استفاده از شگردها و تکنیکهای نامتعارف، موفق به انجام کارهای به‌ظاهر غیرممکن می‌شدند؛ مثلاً وقتی از دیوارها بالا می‌رفتند، چنگکهایی به دستهایشان متصل بود یا وقتی روی آب راه می‌رفتند، کفشهای بادی کوچکی به پا می‌کردند. آنها برای استتار خود لباسهای سیاه می‌پوشیدند و هنگامی که می‌خواستند

---

۱. Ninja؛ در تاریخ ژاپن به عاملینِ مزدور زمین‌داران نینجا گفته می‌شد که در هنرهای رزمی تعلیم دیده بودند و در فنون جنگاوریِ نامتعارفی مانند قتل، جاسوسی، خرابکاری، استتار، استفاده از سلاحهای خاص و غیره مهارت داشتند.

به‌سرعت ناپدید شوند، آرد به چشمان دشمن می‌پاشیدند. آموختن این تکنیکها و مهارت در آنها، به سالها تعلیم نیاز داشت.

مسلماً هرگز در فیلمها به توجیهات منطقی این اعمال اشاره‌ای نمی‌شد. نینجا با کمک تکنیکهای سینمایی فوق بشری، سحرآمیز و مالامال از نیروهای شگفت‌انگیز جلوه می‌کرد و هر وقت که می‌خواست ظاهر یا غیب می‌شد. آنها از نگاه یک تماشاگر خردسال حقیقتاً جذاب بودند.

من حتی قبل از آنکه بتوانم به مدرسه بروم، عاشق این فیلمها بودم و به مادرم می‌گفتم که می‌خواهم یک نینجا بشوم. به‌خصوص دلم می‌خواست بتوانم با سحر و جادو ناپدید شوم. مدتها در این رویا سیر می‌کردم تا اینکه مادرم راه‌حلی پیش پایم گذاشت. او با یک پارچهٔ سیاه کیسه‌ای دوخت، آن را به من داد و گفت: «این راز یک نینجای جادویی است!»

من به‌سرعت کیسه را روی تنم کشیدم و روی زمین دور خودم جمع شدم. مادرم فریاد زد: «یوشی کو؟ کجا غیب شد؟»

من از اینکه توانسته بودم غیب شوم خیلی حظ کرده بودم و فکر کردم بالاخره یک نینجای واقعی شدم!

بعد پارچهٔ مشکی را کنار زدم و در یک لحظه ظاهر شدم. مادرم با تعجب نفس عمیقی کشید و گفت: «اِ، یوشی! اینجایی که! پس چرا من نمی‌دیدمت؟» ما مدتی به این بازی ادامه می‌دادیم.

چند هفته بعد یکی از دوستان مادرم به دیدنمان آمد. من به‌سرعت در کیسهٔ جادویی نینجا مخفی شدم و مادرم مثل همیشه فریاد زد: «یوشی غیب شد! کجا رفت؟ دوستش به کیسه اشاره کرد: ایناها! این توئه!»

در آن لحظه بود که فهمیدم ماجرا از چه قرار است. به گریه افتاده بودم و نعره می‌زدم: «این کیسهٔ جادوییت فقط به درد آشغالدونی می‌خوره!»

به این ترتیب بود که عاقبت از رؤیای نینجا شدن دست کشیدم.

مرحلهٔ بعد، کلاه‌گیس و آرایش بود.

هنگام برگزاری جشنهای ویژه در معابد شینتو[۱]، غرفه‌هایی برای فروش اجناس مختلف برپا می‌شود. شرکت‌کنندگان در جشن هرچه بخواهند، می‌توانند در این غرفه‌ها پیدا کنند. از جمله کلاه‌گیسها و ماسکهای ساده برای بچه‌ها. بدیهی است که من مجذوب آنها شده بودم و اصرار داشتم که مادرم یک کلاه‌گیسِ کاغذیِ سامورایی و کمی هم مرکب مشکی برایم بخرد تا ابروهایی صاف و خشمناک بر پیشانیم نقاشی کنم. ریش و سبیلی هم به آن اضافه می‌کردم تا حس دلاوری بیشتری پیدا کنم. کلاه‌گیس مصنوعی کاغذی گِیشا[۲] را هم با لوازم آرایش مادرم امتحان می‌کردم. به صورتم آن‌قدر پودر سفید می‌زدم که به‌کل غیرقابل تشخیص می‌شدم. این کار رضایت‌بخش‌ترین نتیجه را برای من داشت.

بعد از آن مادرم را به ستوه آوردم که از ماسکهای سادهٔ کاغذی یا پلاستیکی‌ای که باز هم در حراجیهای معابد فروخته می‌شدند، برایم بخرد. برای لباس هم به کمد لباسهای پدر و مادرم دستبرد می‌زدم. با استفاده از کلاه‌گیس، ماسک و لباس خود را به‌شکل صدها آدم مختلف درمی‌آوردم؛ یک لُرد، یک سامورایی دلاور، یک گیشای زیبا و غمگین و غیره. بعد می‌توانستم ساعتها جلوی آینه این طرف و آن طرف بروم و در نقش تمام آن شخصیتها بازی کنم.

الآن که فکر می‌کنم، می‌بینم گریم و کلاه‌گیسهایی که با آنها بازی می‌کردم، فقط شکل دیگری از همان کیسهٔ سیاه اولیه‌ای بودند که مادرم برایم درست کرده بود. وسیله‌ای برای ناپدید شدن! راهی برای مخفی کردن خودم. غیب شدن پیش روی دیگران به جای نمایش دادن برای آنها. البته، من واقعاً نامرئی نمی‌شدم، اما آن منی که آنها می‌دیدند، منِ واقعی نبود. من به وسیلهٔ گریم و ماسکها خودم را ناپدید می‌کردم.

اما من که نامرئی بودن را ترجیح می‌دادم، پس چرا در زندگی حرفهٔ بازیگری را انتخاب کردم؟ بازیگر کسی است که باید خود را در معرض دید عموم بگذارد. من سالیان سال این پرسش را از خود پرسیده‌ام و حالا، کم‌کم دارم می‌فهمم که چرا.

---

۱. Shinto؛ دین اکثریت مردم ژاپن که در آن ارواح نیاکان و نیروهای طبیعت از اهمیت زیادی برخوردارند.

۲. Geisha؛ در سنت ژاپنی به زنانی گفته می‌شود که با مهارت خود در هنرهای اجرایی مختلفی مانند موسیقی و رقص کلاسیک سنتی ژاپنی، مشتریان خود را سرگرم می‌کنند.

به نظر من بازیگری نشان دادن خود یا به نمایش گذاشتن تکنیک نیست، بلکه آشکار کردن یک چیز دیگر است. چیزی که تماشاگران در زندگی با آن روبه‌رو نمی‌شوند. قرار نیست که بازیگر تظاهر به چیزی بکند. آن چیز دیگر، به طور فیزیکی قابل دیدن نیست، اما با درگیر شدن تخیل تماشاگر در ذهن او پدیدار می‌گردد. برای اینکه این اتفاق بیفتد، تماشاگر باید کوچک‌ترین آگاهی‌ای از اینکه بازیگر چه می‌کند، نداشته باشد. تماشاگر باید بتواند بازیگر را فراموش کند. بازیگر باید ناپدید گردد.

در تئاتر کابوکی ژستی برای نگاه کردن به ماه وجود دارد. به این ترتیب که بازیگر با انگشت سبابهٔ خود به آسمان اشاره می‌کند. یک بازیگر بسیار بااستعداد این ژست را با زیبایی و ظرافت بسیار اجرا می‌کند. تماشاگران به این فکر می‌کنند که وای، حرکتش چقدر زیباست! آنها از زیبایی اجرای او و مهارت تکنیکی که به نمایش می‌گذارد لذت می‌برند؛ اما بازیگر دیگری همان ژست اشاره به ماه را طوری انجام می‌دهد که تماشاگران متوجه زیبا بودن یا نبودن حرکت او نمی‌شوند. آنها فقط ماه را می‌بینند. من چنین بازیگری را می‌پسندم؛ بازیگری که ماه را به تماشاگران نشان می‌دهد. بازیگری که می‌تواند نامرئی شود.

تنها با استفاده از لباس، کلاه‌گیس، گریم و ماسک نمی‌توان به این درجه از «نامرئی شدن» رسید. نینجاها باید سالها وقت صرف تمرینات بدنی می‌کردند تا ناپدید شدن را بیاموزند. به همین ترتیب بازیگران هم لازم است ممارست کنند و خود را از لحاظ جسمانی پرورش دهند، نه اینکه فقط به مهارتهایی دست یابند که قابلیت اجرایی داشته باشد، بلکه باید بتوانند از نظرها پنهان شوند.

یک استاد مشهورِ کیوگن به نام استاد اوکورا[1] در مورد ارتباط بدن و صحنه توضیح جالبی داده است. در زبان ژاپنی صحنه را بوتای[2] می‌خوانند. بو به معنای رقص و حرکت است و تای یعنی صحنه؛ پس بوتای به صورت تحت‌اللفظی یعنی سکو یا مکان رقص اما لغت تای به معنی بدن هم هست و این نکته خوانش دیگری را نیز پیش می‌کشد: بدن رقصان. حال اگر این معنا را برای واژهٔ بوتای به‌کار گیریم،

1. Okura
2. butai

بازیگر چه خواهد بود؟ اوکورا می‌گوید که جسم انسان، خون جاری در آن بدنِ رقصان است. صحنه بدون آن مرده است و به محض ورود بازیگر به صحنه، فضا شروع به جان گرفتن می‌کند. بدن رقصان، شروع به رقصیدن می‌کند. به بیانی دیگر این بازیگر نیست که می‌رقصد، بلکه صحنه است که از طریق حرکات او می‌رقصد. کار شما به عنوان یک نمایشگر این نیست که اجرای خوب خود را به نمایش بگذارید، بلکه باید از طریق اجرایتان به صحنه امکان زنده شدن بدهید. وقتی که این اتفاق بیفتد اجرا، تماشاگر را با خود می‌برد و او وارد دنیای خلق‌شده توسط صحنه می‌شود. تماشاگران حس می‌کنند که به‌تنهایی در یک گردنهٔ کوهستانی یا وسط یک میدان جنگ یا هر جای دیگری از دنیا هستند. صحنه تمام این امکانات را در خود دارد. جان بخشیدن به آنها، وظیفهٔ بازیگر است.

**یوشی اویدا**

**پاریس، ۱۹۹۷**