شمارهٔ ۹۲، بهار ۱۴۰۲

بررسی بازیگری در اجراهای چندملیتی با مطالعه‌ی موردی نمایش *شهرهای نامرئی* به کارگردانی پینو دی‌بودو در ایران و ایتالیا[۱]

الهام دهقانی[۲]، علی حاجی‌ملاعلی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۱
صفحهٔ ۳۵ تا ۴۳
Doi: 10.22034/theater.2023.180677

چکیده:

در دهه‌های اخیر شاهد اجراهای چندملیتی در اقصی نقاط دنیا هستیم. بازیگرانی که با ملیت، فرهنگ، زبان و تکنیک‌های مختلف کنار هم جمع می‌شوند و قطعاتی را اجرا می‌کنند. پرسش این است که بازیگری در این‌گونه اجراها چگونه می‌تواند باشد و فرضیه‌ی این پژوهش این است که اجراهای چندملیتی بر روش بازیگری تأثیر می‌گذارند و با بازیگری متداول و روانشناختی تفاوت دارند. برای پاسخ به پرسش مطرح‌شده و اثبات فرضیه به بازی بازیگران‌ـاجراگران چندملیتی در پروژه‌ی *شهرهای نامرئی* به کارگردانی پینو دی‌بودو، که در جشنواره‌ی تئاتر فجر ایران (۱۳۹۶) و فستیوال گروه پوتلچ در ایتالیا (۱۳۹۷) اجرا شده است، مراجعه شده است. در این راستا مصاحبه‌ی ساختاریافته‌ای با بازیگران‌ـاجراگران چندملیتی شرکت‌کننده در این دو کشور صورت گرفت و در مورد روند تولید این‌گونه اجراها و تأثیرات آن‌ها بر اجراگران در طول تمرین، حین اجرا و سال‌های بعد پرسش شد. بنابراین مواجهه‌ی اجراگر با چهار مقوله‌ی اصلی متن، کارگردان، پارتنر و تماشاگر مورد بررسی قرار گرفت. نتیجه‌ی به‌دست‌آمده نشان می‌دهد در فرایند اجراهای چندملیتی بازیگر به اجراگر تبدیل می‌شود. بنابراین اجراگر باید خلاق‌تر، انعطاف‌پذیرتر و مسلط‌تر باشد، قابلیت‌های بدنی و ذهنی بالاتری داشته باشد و در این راستا نیاز به تربیت و آموزش دارد.

واژگان کلیدی: پینو دی‌بودو، بازیگر، اجراگر، چندملیتی، پارتنر، تماشاگر.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد بازیگری خانم الهام دهقانی با عنوان «بررسی بازیگری در اجراهای چندملیتی مبتنی بر رویکرد یوجنیو باربا (نمونه‌ی موردی نمایش شهرهای نامرئی به کارگردانی پینو دی‌بودو در ایران و ایتالیا)» در رشته‌ی نمایش- بازیگری پردیس فارابی، دانشگاه هنر تهران، به راهنمایی علی حاجی‌ملاعلی است.

۲. کارشناس ارشد بازیگری، پردیس فارابی، دانشگاه هنر تهران، ایران. Email: dehghaniellie@gmail.com
۳. استادیار گروه نمایش دانشکده هنر، دانشگاه سوره تهران، ایران. (نویسنده‌ی مسئول). Email: Alihajimollaali@gmail.com

درآمد

مسئله این است که آیا بازیگری در گونه‌های مختلف اجرایی با هم تفاوت دارد؟ یا می‌توان از یک الگوی مشخص استفاده کرد که هر گونه‌ی اجرایی را پوشش دهد؟ پژوهش‌های بسیاری در مورد بازیگری جلوی دوربین، اجراهای سالنی، محیطی و... انجام شده است و متدها، روش‌ها و نظریه‌های مختلفی در این زمینه شکل گرفته‌اند. از نظریه‌های ارسطو گرفته تا توصیه‌هایی که شکسپیر در نمایشنامه‌ی *هملت* به بازیگران ارائه می‌دهد تا دیدرو، و نزدیک‌ترین شخصیت به قرن حاضر، استانیسلاوسکی، که تحول عظیمی در زمینه‌ی بازیگری با جمع‌آوری تجربیات خود به وجود آورد و بر بسیاری از متدهای بعد از خود تأثیر شگرفی بر جای گذاشت. در کشورهای مختلف افرادی نظیر؛ کوپو، آنتوان، آرتو، گرتوفسکی، برشت و سایرین نظریات و راهنمایی‌های مختلفی را ارائه دادند و هرکدام شیوه‌های بازیگری مخصوص به خود را داشتند و از بازیگرانی که باید ویژگی‌های خاصی را در خود تقویت می‌کردند، به روش‌های منحصربه‌فردی در کارهایشان بهره می‌بردند. کتاب‌ها و مقالاتی نیز در موردشان موجود است که یا خود آن‌ها را تألیف کرده‌اند یا توسط افراد دیگر به نگارش درآورده شده‌اند. آیا تمامی روش‌های این اشخاص برای بازیگری که در یک پروژه‌ی چندملیتی شرکت می‌کند، جایگاه یکسانی دارند و می‌توانند به یک اندازه کارساز باشند؟

بازیگرانی که از کشورها، فرهنگ‌ها، ملیت‌ها، نژادها و جنسیت‌های مختلف (که برای اولین‌بار همدیگر را ملاقات می‌کنند و حتی ممکن است هیچ تصور یا شناختی از کشور دیگری نداشته باشند، حتی اسم آن کشور را نشنیده باشند و هرکدام فرهنگ، تکنیک، قابلیت بدنی و بیانی، سبک، عادات، تجارب و... مختلفی را با خود حمل می‌کنند و ممکن است بعضی از آن‌ها به زبان مشترکی تسلط نداشته باشند) کنار هم، در یک پروژه جمع می‌شوند و می‌خواهند با صرف زمانی محدود، ایده‌ای را به اجرا نزدیک کنند. آن‌ها در این جریان به کدام‌یک از روش‌های بازیگری می‌توانند تکیه کنند؟ اگر متن واحدی وجود نداشته باشد، ارتباط با پارتنر چگونه ممکن می‌شود؟ چه مواردی می‌توانند باعث اتحاد و انسجام کار شوند؟

پینو دی‌بودو یکی از همکاران باربا در پروژه‌ای تحت‌عنوان *شهرهای نامرئی* اجراهایی را در کشورهای مختلف دنیا انجام داده است. در این اجراها بازیگران از ملیت‌های مختلفی بوده‌اند. در این پژوهش دو اجرای او در ایران (۱۳۹۶) و ایتالیا (۱۳۹۷) بررسی می‌شوند و درباره‌ی شیوه بازیگری در اجراهای چندملیتی با بازیگران و کارگردان آن‌ها مصاحبه و به پرسش زیر پاسخ داده خواهد شد:

پرسش پژوهش

ـ در اجراهای چندملیتی، اجراگر بیشتر از کدام‌یک از متدها و مهارت‌ها بهره می‌برد و چه روندی را طی می‌کند؟

هدف پژوهش

ـ دست‌یابی به شناخت بهتر عملکرد اجراگر در اجراهای چندملیتی

تئاتر چندملیتی

«امروزه ما در جهانی زندگی می‌کنیم که در آن آدم‌هایی با فرهنگ‌ها و قومیت‌های متفاوت آزادانه با هم تلاقی می‌کنند و ترکیب می‌شوند و این امر فضای پویایی برای بازنگری هویت‌هایمان و امکاناتی را به هنرهای اجرایی‌مان برای غنی‌تر شدن و توان بازتاب دادن جوامعی که در آن زندگی می‌کنیم، داده است. در سطح وسیع گروه‌ها، طوایف، قبیله‌ها و ملت‌ها، در پی تلاقی اقوام، خواه در صلح و خواه بر اثر تعدی، این تعاملات بر تاریخ آن‌ها تأثیر گذاشته و شکل‌های بیانی جدید و بی‌شماری را به وجود آورده است.» (مارتین، ۱۳۸۷: ۵). چگونه می‌توانیم این تعاملات و عملکردهای بینافرهنگی را در اجراها و کارگردانان مختلف دنبال و بررسی کنیم؟ پاتریس پاویس در مقدمه‌ی کتاب *خواننده‌ی بینافرهنگی* بیان می‌کند:

> «عملکرد بینافرهنگی را تقریباً می‌توان به‌صورت یک ژانر جداگانه با آثار باربا، بروک و منوشکین در نظر گرفت. این کارگردانان به‌طور مداوم با بازیگرانی از کشورهای مختلف کار می‌کردند. اخلاق کاری آن‌ها محیط گروهی تئاتری طولانی‌مدت و تمرکز قوی بر آموزش بازیگران را می‌طلبید.» (ناسیمنتو، ۲۰۰۵: ۵)

با توجه به مطلب گفته‌شده، با این پرسش روبه‌رو می‌شویم که بررسی عملکرد بینافرهنگی این کارگردانان چه دستاوردی را برای بازیگران چندملیتی می‌تواند به‌همراه داشته باشد؟

به‌عنوان‌نمونه بررسی فرافرهنگی تئاتر باربا نشان می‌دهد که کار بازیگر نتیجه‌ی تلفیق سه جنبه‌ی مختلف است: «۱) شخصیت بازیگر، حساسیت او، هوش هنری و شخصیت اجتماعی‌اش که او را منحصربه‌فرد و غیرقابل‌تکرار می‌کند. ۲) ویژگی سنت و بافت تاریخی‌ـفرهنگی که از طریق

آن شخصیت غیرقابل‌تکرار بازیگر تجلی پیدا می‌کند.۳) استفاده از فیزیولوژی بنابر تکنیک‌های فراروزمره‌ی بدن. در این تکنیک‌ها اصول تکرارشونده و فرافرهنگی دیده می‌شود. جنبه‌ی نخست، فردی است. دومی بین تمام کسانی که در ژانر نمایشی یکسانی ظاهر می‌شوند مشترک است. فقط جنبه‌ی سوم است که تمام بازیگران را در هر زمان و هر فرهنگی در بر می‌گیرد و می‌توان آن را سطح زیست‌شناختی تئاتر نامید. دو جنبه‌ی نخست مسیر را از پیشابیانی[1] به بیان تعیین می‌کنند و جنبه‌ی سوم گره‌ای است که در زیربنای تغییرات مختلف فردی، سبکی و فرهنگی دستخوش دگرگونی نمی‌شود.» (باربا، ساوارزه، ۱۳۹۹: ۹). در دو مورد اول ردپای روانشناسی فردی و اجتماعی به چشم می‌خورند و بنابه گفته‌ی باربا مورد سوم ویژگی ثابت و قابل‌درک بین تمامی انسان‌هاست.

اکنون به‌منظور شناخت بهتر اجرا در دو گونه‌ی روانشناختی و چندفرهنگی، به بررسی سه مؤلفه می‌پردازیم: ۱) جایگاه متن در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی. ۲) جایگاه کارگردان در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی. ۳) جایگاه تماشاگر در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی.

جایگاه متن در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی

در شیوه‌های سنتی بعد از مشخص شدن کارگردان و نمایشنامه، بازیگران توسط کارگردان و یا گروه کارگردانی انتخاب می‌شوند. سپس بازیگران دو روند متمایز اما موازی را تا قبل از رسیدن به اجرا طی می‌کنند. «نخست تمرینات عملی برای توسعه‌ی ابزارهای فیزیکی، صوتی و احساسی (آموزش بازیگر یا کار روی خود)» (میتر، ۱۳۸۴: ۴۹). «سپس روش‌های فکری تجزیه‌وتحلیل دور میز برای پی‌بردن به اسرار پنهان یک متن (تمرین تکنیک یا کار روی نقش)» (میتر، ۱۳۸۴: ۶۰). در مواجهه با متن، استانیسلاوسکی برای کمک به بازیگران، چهار مرحله را پیشنهاد کرد: «۱) بازیگران صحنه‌ای را می‌خواندند. ۲) کمی بحث برای روشن شدن آنچه در آن صحنه بود انجام می‌شد. ۳) سپس بازیگران بلند می‌شدند و صحنه را با بداهه‌پردازی در سکوت، از طریق کنش جسمی امتحان می‌کردند. ۴) مشخص کردن این مطلب که چه لحظاتی در بداهه کار می‌کرد و کدام کنش منطق کار را خراب کرده بود. سپس بازیگران دوباره به مرحله‌ی ۱ باز می‌گشتند، تعداد کمی از کلمات انتخاب می‌شدند و با متن بداهه‌ی خود شروع می‌کردند و مراحل را تکرار می‌کردند تا به متن واقعی نزدیک‌تر شوند.» (مرلین، ۲۰۰۳: ۳۰). در این شیوه متن عامل انسجام کار و قابل‌برنامه‌ریزی مشخصی است و در انتها نیز معنای واحدی را متبلور می‌سازد. اکنون این مسئله پیش می‌آید که اگر اجرایی را پیش رو داشته باشیم و متن واحدی در آن حاکم نباشد و اعضای گروه ملیت‌های مختلفی داشته باشند، روند کار چگونه رقم خواهد خورد؟

اعضای گروه اودین چنین شرایطی را تجربه کردند. «آن‌ها بدون فرهنگ یا زبان مشترک بودند.» (هاج، ۱۳۹۷: ۳۴۶) آن‌ها در هولستبرو سکنی گزیدند. «هولستبرو مانع فرهنگی و زبانی دیگر برای آن‌ها بود چون هیچ‌یک از آن‌ها دانمارکی صحبت نمی‌کردند.» (حسینی‌مهر، ۱۳۸۷: ۲۵). به همین دلیل آن‌ها باید نوع متفاوتی از دراماتورژی را می‌ساختند، «نوعی که رویدادها، شخصیت‌ها و آهنگ‌هایی که باربا آن را «تئاتر» می‌نامد، در هم می‌آمیخت، تا بتوانند با تماشاگران ارتباط برقرار کنند.» (ترنر، ۲۰۰۴: ۱۲). از ابتدا، اجراها در تئاتر اودین از طریق استفاده از بداهه‌پردازی توسعه یافت. تکیه‌گاه کار گروه از ایده‌ها، مضامین و داستان‌هایی بود که در ابتدا توسط باربا ارائه می‌شد. و از طریق پاسخ آن‌ها به ایده‌ی کارگردان، با استفاده از مواد بداهه و پارتیتور[2] و زیرپارتیتور[3] ایجاد می‌شد. زیراکه باربا اعتقاد داشت:

> «اجرا نباید قصد گفتن یک معنا را داشته باشد بلکه باید قصد ایجاد فضاها را داشته باشد، جایی‌که تماشاگر ممکن است معانی بالقوه و موجود را زیر سؤال ببرد.» (ترنر، ۲۰۰۴: ۳۲)

پس در تئاتر چندملیتی باربا، بازیگران یاد گرفتند به‌جای برقراری ارتباط کلامی با یکدیگر و تماشاگران، به‌دنبال راه‌های تعامل بگردند. آن‌ها ایده‌ها را به روش‌های مختلفی کسب می‌کردند و در این راستا چندملیتی بودنشان عاملی شد برای خروج از اتکاء به متن و پرداختن به دیگر ابزارهای اجرا. در طی این روند نگرش دیگری در ارتباط با کارگردان به وجود آمد که بسیار متفاوت‌تر از کارگردانی سنتی و استانیسلاوسکی بود.

جایگاه کارگردان در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی

استانیسلاوسکی در دوره‌ی کارگردانی خود به‌دلیل تمرکز بر محتوای روانشناختی متن با سؤال مشکل‌سازی روبه‌رو شد: «وظیفه‌ی ایجاد محتوای روانشناختی با چه کسی بود: بازیگر یا کارگردان؟» (مرلین، ۲۰۰۳: ۹). او با ندانستن جواب، کارگردان را انتخاب کرد. برای اجرای نمایشنامه‌ها استراتژی کارگردان را به وجود آورد که شامل برنامه‌ی تولید[4] می‌شد و کار خود را با پُرکردن متن نمایشنامه با بی‌شمار جزئیات که، قبل از شروع تمرینات به تمامی آن‌ها فکر کرده

بود، آغاز کرد: «نحوه‌ی حرکت، نحوه‌ی عمل، مکان و زمان، تغییر موقعیت، حتی نوع صداهایی که بازیگران باید ایجاد می‌کردند.» (استانیسلاوسکی، ۱۳۵۵: ۲۱۳). بعد از مدتی استانیسلاوسکی به مشکل اساسی روشش پی‌برد. اینکه ایده‌های موجود در میزانسن از جانب خود بازیگر نبودند. «آن‌ها مجبور بودند توجیه درونی برای اقدامات روی صحنه پیدا کنند. بدون یک احساس واقعی درونی، میزانسن (هرچند تخیلی) بیشتر از یک بازی کلیشه‌ای و نمایشی نبود که استانیسلاوسکی می‌خواست از آن جدا شود. در این زمان او متوجه شد که قدرت باید از کارگردان گرفته شود.» (مرلین، ۲۰۰۳: ۱۵). پس از آن استانیسلاوسکی دیگر لیستی از اقدامات را ارائه نکرد. او متوجه شد که: «بین کلمات ما و دیگران، فاصله‌ی زیادی وجود دارد. کلمات خودمان، بیان مستقیم احساساتمان هستند، درحالی‌که کلمات دیگران تا زمانی‌که ما آن‌ها را متعلق به خود نکرده باشیم، چیزی جز نشانه‌های عواطف آینده که هنوز در درونمان زنده نشده‌اند، نیستند». سپس از حفظ کردن متن نمایشنامه جلوگیری کرد. «البته زمانی فرا می‌رسید که بازیگران به متن واقعی نیاز داشته باشند، در این مرحله از تمرینات استانیسلاوسکی آن‌ها را با کلمات نویسنده از گوشه‌ی صحنه، مانند یک مربی فوتبال هدایت می‌کرد.» (مرلین، ۲۰۰۳: ۳۰). در این روند بازیگران کاملاً متکی به متن نمایشنامه و کارگردان هستند. پایه‌ی کار آن‌ها بر این اصول رقم می‌خورد: بداهه‌پردازی براساس متن، هدایت کارگردان از گوشه‌ی صحنه و در آخر حفظ کامل متن. در این شیوه، زبان و متن نمایشنامه عامل ارتباط بین بازیگر و کارگردان است و هدایت کارگردان براساس هسته‌ای مرکزی که همان متن است، صورت می‌پذیرد. بااین‌تفاسیر، در گروه چندملیتی که به زبان واحدی تسلط ندارند، ارتباط با کارگردان چگونه امکان‌پذیر می‌شود و کارگردان چه نقشی را ایفا می‌کند؟

برای اعضای اودین که بدون فرهنگ یا زبان مشترکی بودند، وضعیت دیگری حاکم بود. در این راستا باربا و گروهش تلاش کردند تا اصطلاحاتی را برای برقراری ارتباط به وجود آورند. بسط‌یافتگی بدن و ذهن، حضور، تغییر تعادل، قانون تضادها، ناسازگاری مداوم، بدن مصمم و انواع دراماتورژی که تماماً به‌مانند یادگیری ساختار دستوری یک زبان هستند. در دیدگاه باربا کارگردان حکم دراماتورژ را دارد. «دراماتورژی اغلب، به متن ادبی به‌تنهایی ارجاع دارد، اما درمورد تئاتر اودین، به‌عنوان «دراماتورژی ارگانیک یا پویا» عمل می‌کند. دراماتورژی کارگردان عبارت است از بسط دراماتورژی بازیگر به‌منظور به حرکت انداختن دراماتورژی (اجرا) هر تماشاگر» (باربا، ۲۰۱۰: ۱۳). «و به طیف تجربیاتی که ممکن است با استفاده از تمام عناصر نمایشی از جمله موسیقی، آوا و فیزیک، لباس، صوت، تا وسایل ارائه دهند و دراماتورژی تماشاگر از طریق آن ساخته شود، گفته می‌شود». (باربا، ساوارزه، ۱۳۹۹: ۷۹). زمانی که باربا از ارتباط با بازیگر سخن می‌گوید دراماتورژی بازیگر را نیز وارد می‌کند. تفاوت‌های اساسی بین دراماتورژی بازیگران و دراماتورژی کارگردان که از طریق فرایند تمرین تا اجرای نهایی ادامه پیدا می‌کند، وجود دارد. «دراماتورژی بازیگر باید به‌عنوان مجموعه‌ای از رویدادها در نظر گرفته شود که می‌توانند جداگانه انجام شوند و سپس درون ساختاری قرار می‌گیرند که برای تماشاگر جریان دارد.» (ترنر، ۲۰۰۴: ۳۴). در این روند بازیگر به اجراگر تبدیل می‌شود و بنابه گفته‌ی یوجنیو باربا کار ویژه‌ی اجراگران «قرار دادن خود در موقعیت عدم تعادل و سپس نشان دادن نحوه‌ی دستیابی دوباره به تعادل از لحاظ روان‌ـجسمانی، روایی و اجتماعی است_ یعنی از دست دادن تعادل و دستیابی دوباره‌ی آن به‌گونه‌ای بی‌وقفه.» (شکنر، ۱۳۹۷:۱۰). چندملیتی بودن گروه، اسکان در کشوری بیگانه و داشتن هدفی مشترک که همان اجرای تئاتر بود، همگی عاملی شدند تا گروه دست به خلاقیت و ابداع قراردادهایی بدیع بزنند. کارگردان تعامل اجزا را در نظر می‌گرفت، کلاژهای دیدنی‌ای می‌ساخت و سعی داشت فرایند ارتباط با اجراگر، اجرا و تماشاگر را از تصرف متن نمایشنامه رهایی بخشد. کار گروه چندملیتی باربا سؤال دیگری را به ذهن می‌رساند. تماشاگری که در این مدل اجرا حضور دارد، چگونه با اجرا ارتباط برقرار می‌کند و چه تفاوتی با تماشاگر استانیسلاوسکی دارد؟

جایگاه تماشاگر در تئاتر متعارف و تئاتر چندملیتی

در دوران شروع کار استانیسلاوسکی «سیستم ستاره‌محور (زمانی که بازیگران به‌جای خدمت به متن نمایشنامه با تماشاگران برای تحسین شخصی ارتباط داشتند) بر تئاتر روسیه حاکم بود، اما او می‌خواست توجه بازیگران را به صحنه متمرکز کند. چگونه باید این کار را انجام می‌داد؟» (اسلان، ۱۳۹۵: ۲۵). برای دست یافتن به هدفش «ایده‌ی دیوار چهارم[۵] (دیوار نامرئی بین مخاطب و صحنه) را اجرایی کرد.» (هاج، ۱۳۹۷: ۶۶). تماشاگران برشی از زندگی را شاهدش بودند که توهم رئالیسم و واقع‌گرا بودن را برایشان ایجاد می‌کرد. این هدفی است که اجراهای سنتی به‌دنبالش هستند. ارتباط فیزیکی فاصله‌دار با تماشاگر و درگیر کردن حس همزادپنداری آنان. اما اجراهای چندملیتی

به جست‌وجوی گونه‌ای دیگر از ارتباط با تماشاگر بودند.

برای برقرای ارتباط اجراگران با تماشاگران، باربا «سه دراماتورژی متفاوت را در اجرا شناسایی می‌کند که به‌طور همزمان رخ می‌دهند و تنها شامل متن یا داستان نمی‌شوند.» (ترنر، ۲۰۰۴: ۱۰۵). «(۱) دراماتورژی ارگانیک (اندامگانی) یا پویا[۶] که در ترکیب ریتم‌ها قرار دارد و برجنبه‌های عصبی‌ـحسی تماشاگران تأثیر گذارند. ۲) دراماتورژی روایی[۷] که رویدادها و شخصیت‌ها را در هم می‌آمیزد و تماشاگران را از معنای چیزی که تماشا می‌کنند، مطلع می‌کند. ۳) دراماتورژی تداعی‌کننده[۸]، استعداد اجرا که طنینی صمیمی و شخصی را در بیننده ایجاد می‌کند. این سطح از دراماتورژی است که معنای ناخواسته و پنهان خاص هر تماشاگر از اجرا را تقطیر یا ضبط می‌کند. سطحی است که همه‌ی ما آن را تجربه کرده‌ایم، اما نمی‌توان آگاهانه برایش برنامه‌ریزی کرد. در واقع او و اجراگرانش، همیشه در دستیابی به آن موفق نبوده‌اند.» (باربا، ۲۰۱۰: ۱۰) این تماشاگر است که در مرکز تئاتر باربا قرار دارد. تماشاگران بخشی جدایی‌ناپذیر از خلاقیت دراماتورژی نقشی که باید اجرا شود، هستند. «گرچه ممکن است هیچ معنای قطعی برای عملکردی که توسط تک‌تک تماشاگران درک می‌شود، وجود نداشته باشد اما هدف، تجربه حضور جمعی مشترک است که اتفاق می‌افتد.» (تمدنی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۰۷)

اکنون با استفاده از نظریات دو کارگردان بزرگ تئاتر و اجرا به بررسی مورد پژوهشی *شهرهای نامرئی* و معرفی پینو دی‌بودو و گروه چندملیتی‌اش می‌پردازیم.

پینو دی‌بودو و گروه پوتلچ[۹]

پینو دی‌بودو، کارگردان گروه پوتلچ قبل از تأسیس کمپانی‌اش در سال ۱۹۷۶ در دانشگاه رم انسان‌شناسی تدریس می‌کرد. او کمپانی تئاتر خود را خارج از رم، در شهر کوچک فاراسابینا، در ساختمان قدیمی به نام «مان‌استیریت» تأسیس می‌کند. گروهش همیشه یک گروه بین‌المللی بوده و بازیگرها و اعضای گروه صرفاً از ایتالیا نبوده و نیستند. افرادی از رومانی، برزیل، آلمان، سوئیس، ایتالیا و... در این گروه حضور دارند. شروع آشنایی باربا و پینو از زمان دانشگاه پینو است که با کتاب *تئاتر بی‌چیز* و اجرای *خانه‌ی پدری* باربا مواجه می‌شود. از آن زمان به بعد باربا در چندین پروژه به یاری پینو شتافته و با او همکاری داشته است. پینو هر سال او را به فاراسابینا، برای شرکت در فستیوالی که برگزار می‌کنند، دعوت می‌کند. گروه او بین‌المللی است و طبیعتاً نمی‌توانند صرفاً متن‌های ایتالیایی را برای اجرا انتخاب کنند، این امر باعث شد تا گروهش به فکر بیفتند که چطور بازیگر می‌تواند قبل از گفتن دیالوگ با استفاده از حرکات بدن و نگاهش، توجه تماشاگر را به خود جلب نماید. پینو علاقه‌مند است که با انواع فرهنگ‌ها آشنا شود، آن‌ها را با تکنولوژی مدرن ادغام کند تا به اثر جدیدی دست یابد. امسال به چهل‌وپنجمین سال تأسیس کمپانی و گروه‌شان رسیده‌اند. فرانکو کوردلی که درحال‌حاضر بزرگترین منتقد ایتالیا است در مهم‌ترین روزنامه‌ی ایتالیا درباره‌ی تاریخ کمپانی آن‌ها گفته: «بعضی مواقع این گروه کارهایی انجام داده که منتقدها می‌گفتند ما آن را نمی‌فهمیم. مثلاً پینو پروژه‌ی سی ساله‌ای به نام *شهرهای نامرئی* در دست دارد که براساس رمان ایتالو کالوینو[۱۰] و داستان *مارکوپولو و کوبلای‌خان* نوشته شده است. در پروژه‌ی مدرنی که پینو کار می‌کند مکانی وجود دارد که می‌تواند تاریخی باشد و ناگهان به کمک پارچه‌ها و نور و بازیگر، آنجا را به یک چیز دیگر تبدیل می‌کند.» این پروژه بیست‌وپنج سال است که آغاز شده است.

فرم اجرایی پروژه‌ی *شهرهای نامرئی*

نخست ایده‌ی اجرا از رمان *شهرهای نامرئی* ایتالو کالوینو توسط کارگردان استخراج می‌شود. (کالوینو ۱۵ اکتبر سال ۱۹۲۳ در شهر سانتیاگو دِ لاس وگاس در کوبا به دنیا آمد. او نویسنده، خبرنگار، منتقد و نظریه‌پرداز ایتالیایی است که فضای انتقادی آثارش باعث شده یکی از داستان‌نویسان مطرح ایتالیا در قرن بیستم شود.) سپس از اجراگران خواسته می‌شود تا در چرخه‌ای پنج دقیقه‌ای در مدت‌زمان اجرا (حدود دو تا سه ساعت) که متغیر است، به تکرار ایده‌ی خود بپردازند. در ایران زندان قصر به‌عنوان مکان اجرا انتخاب می‌شود و در ایتالیا روستای فاراسابینا. به اجراگران زمانی اختصاص می‌یابد تا در مکان‌های گفته‌شده، در سکوت کامل، به راه رفتن بپردازند با این فرض که مکان فضای ایده را در ذهن‌شان بیدار خواهد کرد. سپس اجراگران سه محل را برای اجرای خود انتخاب می‌کنند و با کارگردان مطرح می‌نمایند. بعد از تصویب نهایی محل اجرا توسط کارگردان، اجراگران در محل مورد نظر قرار گرفته به پرداخت ایده‌ی خود می‌پردازند. تمام این مراحل نیاز به سکوت و بداهه‌پردازی دارد. اجراگران به اجرای اتود خود برای کارگردان پرداخته (با ابزار و لباس یا برخی بدون آن‌ها) و در مورد لباس و ابزار به مشورت می‌پردازند. تمرین در خود محل صورت می‌گیرد و اجراگران به دراماتورژی کارهای خود می‌پردازند. کارگردان پس از مشاهده‌ی کار فردبه‌فرد اجراگران اتودشان را دراماتورژی می‌کند. این

فرآیند چندین‌بار تکرار می‌شود تا ایده پخته شود و کارگردان با استفاده از پارچه‌های بسیار و پرژکتور و ویدئو پرژکتور به خلق فضاهای ذهنی خود و اجراگران نزدیک می‌شود و رویاها را در کنار یکدیگر، بازآفرینی می‌کند.

اجراگران ممکن است متن خاصی را زنده کنند یا از ترکیبات آن‌ها الهام بگیرند، جملاتی را با خود زمزمه کنند و یا حتی بدون ادای کلمه‌ای با حرکات تنانی خود، به ساخت فضا بپردازند. در این فرایند، قطعات تکه‌تکه و فضاست که اهمیت پیدا می‌کند نه متن نمایشنامه. حواس اجراگران و تماشاچیان به‌شکل‌های مختلفی مانند پخش خوراکی (مانند: شیرینی، چایی و حتی نان و پنیر و سبزی و...)، بوهای مطبوع و نامطبوع (عود، سوختن چوب، دود، عطر، هل، عرق تن و...)، لمس کردن (بدن اجراگران یا پرده‌های آویزان، آکسسوار، فنجان چای، لباس‌های اجراگران و...)، شنیداری (موسیقی زنده یا ازپیش‌ضبط‌شده، نریشن‌های خاص، فریادها، زمزمه‌ها، آواها، دیالوگ‌ها، همهمه‌ی خودشان و...)، بصری (نور، ویدئو پرژکتور، ابزار، رنگ‌ها، قاب‌ها، فضا و...) تحریک می‌شوند.

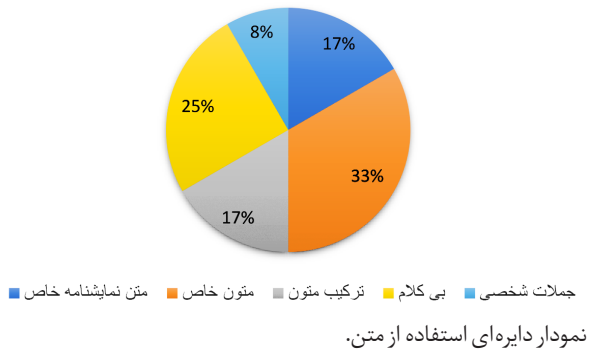
ایده‌ی شروع اجرای *شهرهای نامرئی* از کجا می‌آید؟ بر درام‌های سانسکریتی، صرف‌نظر از انواع آن‌ها، مجموعه‌ای از قواعد و قرارداد حاکم است. همه‌ی آن‌ها با یک احضار یا فراخوان (ناندی) آغاز می‌شوند. در پی آن یک پیش‌درآمد می‌آید و همه با دعایی خیرخواهانه پایان می‌یابند. پیش‌درآمد در واقع یک خرده‌نمایش فراتئاتری است که در آن سوتراداراـ سرپرست گروه بازیگران که غالباً نقش اول مرد را هم بازی می‌کندـ با یک بازیگر دیگر وارد گفت‌وگویی کوتاه می‌شود. در این گفت‌وگو طرح داستان را پیشاپیش گفته و درباره‌ی شخصیت‌ها و قراردادهای تئاتریِ اجرایی که در پی خواهد آمد، تبادل نظر می‌شود. (زاریلی، مک کوناچی، ویلیامز، سورگنفرای، ۱۳۹۳: ۱۶۱). همانند درام سانسکریتی، در شروع اجرا دانیلا بازیگر زن (مرد با زن جابه‌جا شده) باتجربه‌ی گروه به شرح مختصری از آنچه پیش روی تماشاگران خواهد بود، در حضور صف‌هایی از تمامی اجراگران و تماشاگران، می‌پردازد. با به صدا در آمدن زنگوله‌ای، اجراگران به محل‌های خود می‌روند. در انتهای کار نیز اجراگران با علامت کارگردان به تک‌تک‌شان به‌صورت جداگانه، اجرای خود را به پایان می‌رسانند و همراه بقیه به صف‌های اولیه برمی‌گردند. قابل‌توجه است که حین عبور از مسیر خود نیز به تماشاگران کارهای دیگر اجراگران، که کارشان به اتمام نرسیده است، تبدیل می‌شوند و چرخش اجرایی دارند. این‌گونه شکل‌های تئاتری که با قابلیت‌های اجرایی خودشان بازی می‌کنند، اغلب با اصطلاح «پسادراماتیک» شناخته می‌شوند. (فیشر-لیشته، ۱۳۹۷: ۳۱)

بررسی نتایج به‌دست‌آمده

این آمار از بین ۱۲ نفر شرکت‌کننده، از دو اجرای برگذارشده در ایران و ایتالیا گرفته شده است. ۹ نفر هم‌کشور، ۳ نفر با ملیت‌های مختلف، که ۶ نفر آن‌ها زن و ۶ نفر مرد بودند (جنسیت: ۵۰٪ زن، ۵۰٪ مرد)، که سلایق مختلف با علاقه‌ای مشترک به هنر دارند. ۸ نفر در ایران شرکت کردند، ۲ نفر ایتالیا، ۱ نفر ایران و ایتالیا، ۱ نفر آمریکا و ایتالیا. ۱۱ نفر پیش‌ازاین، در چنین پروژه‌ای شرکت نکرده بودند. برای ۱ نفر پروژه با عملکردهای پیشینش منطبق بود (انطباق پروژه با عملکرد پیشین: ۹۹/۶۶٪ منطبق، ۸/۳۳٪ غیرمنطبق).

بررسی مواجههٔ اجراگر و متن در اجراهای چندملیتی

سؤال پرسیده‌شده از اجراگران در مورد متن: آیا از متن خاصی برای اجرایتان استفاده کردید یا از ایده‌ی ذهنی خودتان؟ دلیل انتخاب آن متن یا ایده چه بود و چگونه به ذهنتان رسید؟ نتیجه: ۲نفر نمایشنامه‌ی خاص، ۴ نفر متون خاص، ۲ نفر ترکیب متون، ۱ نفر جملات شخصی، ۳ نفر بی‌کلام (استفاده از متن: ۱۶/۶۶٪ متن نمایشنامه خاص، ۳۳/۳۳٪ متون خاص، ۱۶/۶۶٪ ترکیب متن، ۸/۳۳٪ جملات شخصی، ۲۵٪ بی‌کلام).



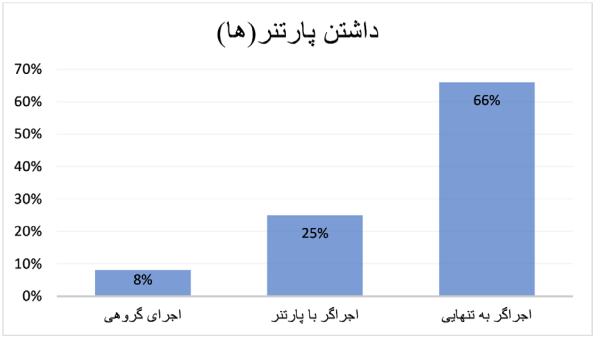
نمودار دایره‌ای استفاده از متن.

با مشاهده و بررسی آمار این مطلب هویدا می‌شود که اجراگران تمایل بیشتری به انتخاب متون خاص یا ترکیب متن‌ها با هم داشته‌اند و انتخاب یک نمایشنامه‌ی واحد به‌مانند اجراهای سنتی در اقلیت قرار دارد و دلیل انتخاب آن نیز ایده‌ای است که به‌دلیل حضور در محل اجرا و فضا به

آن رسیده‌اند، که آن را با اجراهای سنتی متفاوت می‌سازد. به‌دلیل نزدیکی تماشاگر، تکرار هر پنج دقیقه‌ای اجرا، و یا امکان داشتن پارتنری با ملیت و فرهنگ متفاوت، اجراگران از اجرای روانشناختی سنتی فاصله می‌گیرند و برای پیدا کردن زبانی مشترک (پیشابیانی و فراروزمره)، به موسیقی، ساز، آواز و حرکات تنانی روی می‌آورند. برخلاف اجرای متداول و روانشناختی در این اجراها، صحنه با هر اجرا خود را از نو تولید می‌کند و «اجراگر برخلاف بازیگر، نقش بازی نمی‌کند بلکه به‌معنای‌واقعی‌کلمه عمل می‌کند.» (پاویس، ۲۰۰۸: ۸۱). اجراگران به پارتیتور کار خود به‌شدت نیازمند می‌شوند و برای چیدن پارتیتورها کنار هم از مونتاژ استفاده می‌کنند تا بتوانند با پارتنر و تماشاگر خود به‌روشنی ارتباط برقرار کنند، مونتاژ در اجراهای سنتی به چشم نمی‌خورد.

بررسی مواجهه‌ی اجراگر و پارتنر(ها) در اجراهای چندملیتی

سؤال پرسیده‌شده از اجراگران در مورد پارتنر: تنها اجرا کردید یا پارتنر داشتید؟ نتیجه‌ای که به دست آمد: ۱ اجرا گروهی، ۳ نفر با پارتنر، ۸ نفر به‌تنهایی (داشتن پارتنر: ۸/۳۳٪ گروهی، ۲۵٪ دو نفری، ۶۶/۶۶٪ به‌تنهایی).



نمودار میله‌ای فراوانی پارتنر(ها)

با مشاهده و بررسی آمار و نمودار میله‌ای به‌دست‌آمده، توجه‌مان به این مطلب جلب می‌شود که بیشتر اجراگران به‌تنهایی به اجرا پرداخته‌اند. حال این سؤال پیش می‌آید که چه عواملی باعث شده اجراگران چنین انتخابی داشته باشند؟ در اجراهای کلاسیک متکی به متن، پارتنرها توسط کارگردان انتخاب می‌شوند. در این اجرا شاهد آن هستیم که اجراگر می‌تواند تصمیم بگیرد پارتنری را برای خود برگزیند یا خیر. برطبق نمودار، تنها ۲۵٪ از جامعه‌ی آماری منتخب برای خود پارتنری را انتخاب کردند که می‌تواند دلایل بسیاری داشته باشد اعم از: هم‌شهری و هم‌کشور نبودن، یا نداشتن ایده‌ای که بتوانند با وجود تکلم به زبان‌های مختلف هارمونی اجرای‌شان را بسازند، فشار بدنی و ذهنی شدید و به‌دلیل ضعف در تکنیک بدنی، تنانی، نواختن موسیقی، آواز، انعطاف فکری و سایر مواردی که می‌توانند جایگزین زبان مشترک باشند، از داشتن پارتنر کناره گرفته‌اند. ممکن است به همین دلیل، ۱۰۰٪ اجراگران بعد از اتمام پروژه به پرورش و یادگیری مهارت‌ها پرداخته‌اند.

بررسی مواجهه‌ی اجراگر و کارگردان در اجراهای چندملیتی

کارگردان در این سبک اجرا سمت اولین تماشاچی کار را نیز برای اجراگر پیدا می‌کند. اجراگر ارتباطی مستقیم با کارگردان کار دارد که بسیار متفاوت از کارگردانی سنتی است که فقط در مراحل تمرین صورت می‌گیرد. در این اجراها و حتی در زمان اجرا ممکن است کارگردان‌ها در فرایند اجرا مداخله کنند و اجراگر را هدایت کنند. کارگردان حکم دراماتورژ کار را در تمامی پروسه دارد. کارگردان مانند یک راهنما در کنار اجراگر قرار می‌گیرد تا تنها زمان‌هایی که نیاز است به هدایت او بپردازد.

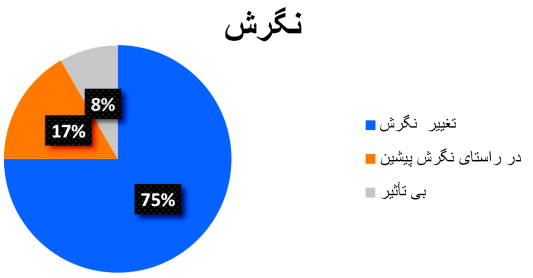
بررسی مواجهه‌ی اجراگر و تماشاگر در اجراهای چندملیتی

آیا ارتباط مستقیمی بین شما و تماشاگران شکل گرفت؟ ۱۱ نفر ارتباط با تماشاگر، ۱ نفر فاقد ارتباط (ارتباط با تماشاگر: ۹۱/۶۶٪ دارای ارتباط، ۸/۳۳٪ فاقد ارتباط). چگونگی ورود اجراگران و تماشاگران به محل اجرا بسیار متفاوت از اجراهای سنتی است. در اینجا به‌دلیل صف‌های روبه‌روی هم، جابه‌جایی نقش‌ها برای دقایقی می‌تواند رخ دهد و هر صفی، در آن واحد، تبدیل به اجراگر-تماشاگر شود و تا زمانی که اجراگران حرکت به‌سمت جایگاه خود را شروع کنند، ادامه پیدا کند. در انتهای اجرا نیز هر اجراگری می‌تواند به تماشاگر اجراگران دیگر پیوند زده شود و دوباره با تشکیل صف‌ها اجراگر-تماشاگرها ظاهر می‌شوند. تفاوت دیگر اجرهای چندملیتی با اجراهای استانیسلاوسکی آزادی عمل تماشاگر و بنابه گفته‌ی باربا «دراماتورژی خاص تماشاگر»، و به‌دلیل حضور نزدیک‌شان، عدم وجود «دیوار چهارم» است. تماشاگر منفعل به تماشاگر فعال تبدیل می‌شود. می‌تواند تصمیم بگیرد چه‌چیزی را دنبال کند و چه روایتی را برای خود بسازد. در این پروژه تماشاگر با راه رفتن از بین اجراگران مختلف، تصمیم می‌گیرد کجا بایستد یا بنشیند. از کدام قسمت شروع به تماشای اجرا کند، کدام

حرکت تکراری را ببیند یا کلاً نادیده بگیرد. تماشاگر هم‌زمان با کارگردان، اجراگران و عوامل اجرا، شروع به بافتن رویای خود می‌کند و حتی می‌تواند به دلخواه خود برای لحظاتی پارتنر اجراگران شود.

بررسی ذهنیت‌های پیشین اجراگران در اجراهای چندملیتی

بعد از اجرا، دیدگاه‌تان نسبت به تئاتر (مفهوم و مدل اجرا و بازیگری، فلسفه‌ی تئاتر، زندگی، اقوام مختلف و...) متفاوت شد؟ نتیجه‌ای که به دست آمد: ۹ نفر تغییر نگرش، ۲ نفر در راستای نگرش پیشین، ۱ نفر بی‌تأثیر (عوض شدن نگرش: ۷۵٪ تغییر، ۱۶/۶۶٪ در راستای پیشین، ۸/۳۳٪ بدون تأثیر).



نمودار دایره‌ای تغییر نگرش بعد از اجرا

شرکت در این پروژه، در نگرش اجراگران به اجرا و تئاتر و شیوه‌ی اجرایی تأثیر گذاشته است. تنها دو نفر از اجراگران از قبل با چنین دیدگاهی مواجهه داشته‌اند. برخلاف اجراهای سنتی پس از اجراهای چندملیتی اجراگران بازنگری نسبت به نگرش خود به مقوله‌ی تئاتر، اجرا، بازیگری، تماشاگر، کارگردان، متن، تکنیک و... پیدا می‌کنند. اگر سیستم آموزش بازیگر-اجراگر، متفاوت بوده باشد با شرکت در پروژه‌های چندملیتی بدان پی خواهد برد و خود پروژه حکم یک دوره‌ی آموزشی را برایش خواهد داشت. روند آموزش حتی با اتمام پروژه نیز ادامه پیدا می‌کند.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به سؤال مطرح‌شده که بازیگری در اجراهای چندملیتی چگونه است و چه تفاوتی با بازیگری متعارف و روانشناختی دارد؟ می‌توانیم بگوییم زمانی که اجراگران از کشورها و شهرهای مختلف در پروژه‌های چندملیتی شرکت می‌کنند، (که اجرا از متن نمایشنامه، همچنان که در اجراهای سنتی شاهد آن‌ها هستیم، سرچشمه نمی‌گیرد و متن-اجرا پدیدار می‌شود.) مشخصاً مجبور به داشتن تکنیک و مهارت‌های بدنی (ژست، حرکت، حرکات تنانی)، کلامی (تُن صدا، آواز، آوا)، ذهنی، و روابط فضایی و تلفیق این مهارت‌ها با هم هستند تا اجرای خود را قابل خوانش برای تماشاگران چندملیتی کنند. حتی اگر مانند نمونه‌ی ارائه‌شده در این پژوهش، اجراگران از چنین مطالبی بی‌خبر باشند و رویکردی بدان نداشته و کاملاً سنتی آموزش دیده باشند، در خلال روند تمرینات و خود اجرا و مواجه رودررو با تماشاگر، پی می‌برند که اجرا ناشناخته‌های زیادی دارد و در بازیگری و تکنیک‌های خود بازنگری انجام می‌دهند. این‌گونه اجراها مسئولیت اجراگر را بیش‌ازپیش می‌کند و ضرورت مشارکت تمامی قسمت‌های یک اجرا اعم از اجراگران، کارگردان، تماشاگران، عوامل اجرا، نور، لباس، ابزار، ویدئو پرژکتور و... را نشان می‌دهد. تأثیر این عوامل بر هم بیش از اجراهای سنتی هستند. بدین‌ترتیب کار اجراگر در عین رهایی از متن، سخت‌تر می‌شود و تمرکز بالایی را طلب می‌کند که در این راستا مجبور می‌شود تمرین‌های خاص و هدفمندی را مادام‌العمر، انجام و تکرار کند. تکنیک او زبانی می‌شود برای برقراری ارتباط با سایر اجراگران، کارگردان و تماشاگران. برای رساندن مفهوم زیرپارتیتور خود به‌شدت به آن نیازمند می‌شود و در چنین اجراهایی کوچک‌ترین خطایی برای تمام تماشاگران قابل ردیابی می‌شود. در پروژه‌های چندملیتی به‌دلیل حضور اجراگران با ملیت‌های مختلف، تصویرهای فرهنگی مختلف نیز در اجرا هویدا می‌شوند. پس برای اجراگران لازم می‌شود فرهنگ خود را بهتر بشناسند و سپس در مواجهه‌ای که در تمرین‌ها با دیگر اجراگران پیدا می‌کنند زاویه‌ی دید خود را وسعت بخشیده و پذیرای تنوع فرهنگی که در دنیا وجود دارد، شوند. مطلبی که شاید تا قبل از این اجراها نادیده گرفته بودند. انسان‌شناسی باربا کمک می‌کند تا اجراگران انعطاف بیشتری از خود نشان دهند و از میان فرایند تکنیکی که اجراگران مختلف طی می‌کنند با ساده‌انگاری رد نشوند. در اجراهای چندملیتی اجراگر می‌آموزد که فرایند اجرا چیست و چرا این‌چنین از اهمیت والایی بین مربیان و کارگردانان و نظریه‌پردازان جدید برخوردار است.

در ارتباط با چگونگی تعامل اجراگر با کارگردان، باید گفت که روند برقراری ارتباط اجراگر با کارگردان در اجراهای چندملیتی بسیار متفاوت‌تر از اجراهای سالنی و جلوی دوربین است. کارگردان ایده‌ی کلی خود را با گروه، که عامل

انسجام اجراست، مطرح می‌کند و اجراگر شروع به ساخت به‌صورت فردی می‌کند. اجراگر دراماتورژیش را پرورش می‌دهد سپس با دراماتورژی کارگردان مواجه شده و به تکمیل کارش می‌پردازد. در این راستا برخوردی متفاوت‌تر از اجراهای متعارف در برقراری ارتباط با پارتنر پیدا می‌کند. در اجراهای چندملیتی، اجراگر با جهان‌های ساخته‌شده توسط دیگر اجراگران مواجه می‌شود و مجبور است از موانعی مانند زبان، فرهنگ و ملیت‌های مختلف عبور کند تا بتواند با پارتنر خود ارتباط برقرار کند. هرچقدر تکنیک‌های آموخته‌شده (مورد نیاز) و میزان تسلط‌شان بیشتر باشد ارتباطات قوی‌تری شکل می‌گیرد. فضا و جهان کارگردان، با فضا و جهان‌های ساخته‌شده‌ی اجراگر برخورد می‌کند و سپس برخورد تمامی این فضاها با دیگر اجراگران به وجود می‌آید و در انتها نیز با فضایی که تماشاگران با خود همراه دارند، مواجه می‌شوند. این‌گونه است که این اجراها شکل می‌گیرند. در این اجراها چنانکه گفته شد، عملکرد و تجربه‌ی جمعی رویداد مهم است نه واقع‌گرا بودن. قصد ایجاد معنا نیست، بلکه ایجاد فضاست تا تماشاگر، معنای موجود را زیر سؤال ببرد. در انتها به این نتیجه می‌رسیم که اجراهای چندملیتی بر روش بازیگری تأثیر می‌گذارند و با بازیگری در اجراهای سالنی تفاوت دارند.

پی‌نوشت‌ها:

1. Pre-express
2. score
3. Sub score
4. Production plan
5. Fourth wall
6. Organic dramaturgy
7. Narrative dramaturgy
8. Evocative dramaturgy
9. potlach
10. Italo Calvino

منابع:

ـ استانیسلاوسکی، کنستانتین. (۱۳۵۵) *زندگی من در هنر*، ترجمه‌ی علی کشتگر، تهران، انتشارات امیرکبیر.

ـ اسلان، انت. (۱۳۹۵) *بازیگر قرن بیستم*، ترجمه‌ی سیما رجبی، سمنان، انتشارات کتاب سمنگان.

ـ باربا، یوجنیو، ساوارزه، نیکولا. (۱۳۹۹) *هنر رازآلود بازیگر فرهنگ واژگان انسان‌شناسی تئاتر*، ترجمه‌ی علی شمس، هدا عربشاهی، تهران، نشر نیماژ.

ـ تمدنی‌نژاد، محسن. (۱۳۹۳) *یوجنیو باربا و تئاتر اودین*، تهران، انتشارات نمایش.

ـ حسینی‌مهر، ناصر. (۱۳۸۷) *تئاتر جزیره کوچک آزادی*، تهران، انتشارات نگاه.

ـ زاریلی، فیلیپ بی، مک‌کوناچی، بروس، ویلیامز، گری جی، سورگنفرای، کارول فیشر. (۱۳۹۴) *تاریخ‌های تئاتر*، ترجمه‌ی مهدی نصراله‌زاده، تهران، نشر بیدگل.

ـ شکنر، ریچارد. (۱۳۹۷) *نظریه‌ی اجرا*، ترجمه‌ی مهدی نصراله‌زاده، تهران، انتشارات سمت.

ـ فیشرلیشته، اریکا. (۱۳۹۷) *درآمد راتلج بر مطالعات تئاتر و اجرا*، ترجمه‌ی شیرین بزرگمهر، سحر مشگین‌قلم، تهران، ناشر دانشگاه هنر.

ـ مارتین، جان. (۱۳۸۷) *راهنمای میان فرهنگی اجرا برای بازیگر*، ترجمه‌ی بابک تبرایی، تهران، انتشارات سمت.

ـ میتر، شومیت. (۱۳۸۴) *شناخت نظام‌های تئاتر*، عبدالحسین مرتضوی، میترا علوی‌طلب، تهران، نشر قطره.

ـ هاج، آلیسون. (۱۳۹۷) *آموزش و پرورش بازیگر در قرن بیستم*، ترجمه‌ی داود دانشور، منصور ابراهیمی، مجید اخگر، تهران، انتشارات سمت.

- Barba, Eugenio. (2010) *On Directing and Dramaturgy (Burning the house)*, Translated by Judy Barba, London and New York, Routledge.

- Merlin, Bella. (2003) *Konstantin Stanislavsky*, London and New York, Routledge.

- Pavis, Patric. (2008) *l'analisi Degli Spettacoli, trad*, Dario Buzzolan e Roberto Cortese, Torino, Lindau.

- Tating Nascimento, Claudia. (2009) *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*, London and New York, Routledge.

- Turner, Jane. (2004) *Eugenio Barba*, London and New York, Routledge.