

# مقدمه‌ای بر تاریخ سیاسی تئاتر

«تئاتر فردا»

(یک توده تئاتر بیواسطه - فیزیکی - گروتسک)

مجید فلاح‌زاده

پیشگفتار

۵

فصل اول: «تئاتر بیو- مکانیک»، تبلور کار یدی زحمتکشان در تئاتر

۷	طرح مسئله
۹	ورود
۱۰	پژوهش:
۱۰	۱- منشاء فلسفی
۱۱	۲- منشاء طبقاتی
۱۳	۳- منشاء ساختاری
۱۵	۴- منشاء نمایشی
۱۶	۵- کاربرد بدن در دیگر هنرهای صحنه‌ای
۱۷	تیصره
۲۰	سرانجام
۲۲	برخی از منابع اولیه
۲۴	پانویس

### پیشگفتار

در طول تاریخ تئاتر، سه جریان فکری تئاتری قابل رؤیت‌اند: الف- «جریان تئاتر مبارز»، ب- «جریان تئاتر آئینی»، ج- «جریان تئاتر تفریحی». این سه جریان، ضمن آنکه همواره در کنار هم به زندگی خود ادامه داده‌اند، اما در هر جامعه، و بویژه هر دورانی، یکی از آن‌ها با توجه به کاراکتر نیروهای سیاسی مسلط بر آن جامعه و دوران، صورت غالب را به خود گرفته و دو دیگر را به محاق رانده است، ضمن آنکه از تاثیرات و نفوذ آن دو دیگر نیز، بدور نمانده است! اکنون، آنچه که در این گفتار می‌آید، دیدگاهی است متکی بر «جریان تئاتر مبارز»، و لذا دامنه دیدگاه گفتار نیز، به وسعت دامنه مبارزه انسان‌ها برای برقراری عدالت‌مندی است، خصوصاً آنکه، در طول مبارزه تاریخی انسان‌ها برای برقراری عدالت اجتماعی، بنظر می‌رسد، امروزه، فقط شکل و شیوه استثمار انسان‌ها از یکدیگر عوض شده است، در صورتیکه محتوی آن گسترده‌تر و حسابگرانه‌تر، حوزه‌های وسیع‌تری از زندگی امروز (و حتی فردا) را در بر گرفته (و خواهد گرفت)! بنابراین، در این گفتار، تئاتر به معنای سنتی (غربی-یونانی) خود پای‌بند نیست و نمی‌تواند باشد! این سخن بدین معناست که:

الف- تئاتر، یک نمایش جهانی دیده شده است از آن گونه که متفکران هنرمندانی چون خیام و حافظ و «شکسپیر» و... زندگی را دیده‌اند:

شب و روز از این پرده‌ی نیلگون

بسی بازی چابک آرد برون

گر آید ز من بازی دلیزیر

هم از بازی چرخ‌گردنده گیر (نظامی-شرفنامه)

و از این قرار معنی «یک توده تئاتر» در عنوان گفتار!

ب- پیشرفت‌های ناباورانه دانش و تکنولوژی امروز (و فردا)، و در نتیجه شکست‌شدن بی‌وقفه مرزهای دانش و هنر، چشم‌اندازهایی از هنر نمایش پیش روی‌مان گسترده است که می‌توانیم، و ناگزیریم، برای مثال، حرکت و نوسانات یک «سفینه فضایی» را در فضا یک نمایش (رقص رُبوت) ببینیم،

«ورزش فوتبال» (هنر بازی فوتبال) را یک پدیدهٔ نمایشی بنامیم، و یا «بالهٔ آبی» و «اسکی روی یخ» را یک کارِ نمایش بدن، در کنار بالهٔ سنتی، به عنوان یک هنر نمایشی ارزیابی نماییم. و از این قرار معنی یک «تئاتر فیزیکی» در عنوان گفتار!

ج- از آنجا که حرکت و عمل انسان‌ها نخست ناظر بر بقاء است و سپس بر بهتر زیستن، لذا با توجه به موارد «الف و ب»، در این گفتار، یک حرکت عظیم اجتماعی، نظیر یک انقلاب اجتماعی، نیز کار-نمایشی بیواسطه، یعنی عملی زنده، وسیله‌ای زنده برای مبارزه، برای برقراری عدالت اجتماعی دیده شده است که رو به سوی بهتر\_آینده دارد! و از این قرار معنی «تئاتر بیواسطه»!

بنابراین، و حرف آخر آن که، تئاتر (هنر نمایش) در این گفتار، در تحلیل نهایی، بازیگر، متن، کارگردان، ساختمان تئاتر، دکور، نور و... دیده نشده است؛ تئاتر، اینجا، بازیگران تماشاگران (توده‌های عظیم مردمی) دیده شده است که در صحنه‌ای کیهانی با مضامینی حیاتی\_همگانی، گاه موفق و اکثراً ناموفق، برای تغییر جهان می‌کوشد! و از این قرار معنی «یک تئاتر گروتسک» در عنوان گفتار که کمیک - تراژیک باشد!



## فصل اول

«تاتار بیو- مکانیک»

تبلور کار یدی زحمتکشان در تاتار

### طرح مسئله

«تئاتر بیو- مکانیک»<sup>1</sup> یا «زیست مکانیکی در تئاتر» که برای نخستین بار توسط «و. مایر هولد»<sup>2</sup>، اولین کارگردان انقلابی کشور شوراهای مطرح شد، مقوله‌ای تاریخی است. اجزای سازنده و بنیادین این تئاتر عبارتند از: بازیگر- کارگر (انسان)، بازیگر- ماریونت (توتم) و بازیگر- ماشین (رُبوت). در این تئاتر، عمل مکانیکی سه عامل بنیادین فوق، برگردانی است از حرکت پویای بدن انسان ضمن خلاقیت هنری (کار). و چون کار پدید زحمتکشان، عمدتاً، منشاء حرکت پویای بدن انسان است، لذا «تئاتر بیو- مکانیک» می‌بایست تبلور هنری- آگاهانه کار پدید زحمتکشان در تئاتر باشد. مبحث فشرده و تکنیکی این فصل، در اثبات چنین دیدگاهی می‌کوشد.

### ورود

از آغاز تاریخ بشر، یعنی از آن هنگام که انسان شروع به ساختن خود می‌کند، دو شیوه بیان تئاتری در کار تولیدی انسان‌های اولیه قابل رویت است که در ابتدا از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. این دو شیوه عبارتند از: الف، بیان تئاتری از طریق بدن<sup>3</sup>. ب، بیان تئاتری از طریق کلام<sup>4</sup>. اما، به مرور که تقسیم کار، و در نتیجه تقسیمات طبقاتی پدیدار شد، این دو شیوه نیز، از یکدیگر جدا گردید، تا جایی که تئاتر طبقات محروم و زحمتکش، عمدتاً، توسط بازی بدن و تئاتر طبقات حاکم توسط بازی کلام متمایز گردیدند. این اتفاق به دلیل کار یکنواخت دایمی و مکانیکی طبقات محروم و زحمتکش که فرصت توسعه و تکامل کار ذهنی را کمتر دارند، رخ می‌دهد.

جریان تاریخی فوق، نه تنها در تئاتر آسیا، بلکه در تئاتر اروپا، و به طور کلی، در تئاتر توده‌های زحمتکش و عقب‌افتاده هر پنج قاره قابل دیدن است. ویژگی مورد بحث، به عنوان مثال، در تئاتر اروپا، از طریق فرم‌های تئاتری توده‌ای، نظیر «دوریان میم»<sup>5</sup>، «میم‌های قرون وسطی»<sup>6</sup>، «کم‌دی دُلاتره»<sup>7</sup> و «تئاترهای عروسکی»<sup>8</sup> قرون هیجده و نوزده و بیست اروپا، قابل ردیابی است. و در تئاتر آسیا، از طریق تئاترهای سنتی چینی، ژاپنی، هندی، ایرانی،

تیتی، جاوه ای و... که در آن‌ها ارجحیت بازی بدن بر بازی کلام، غیرقابل سؤال است.

نکته‌ی دیگر آن‌که، با توسعه و بسط هنرهای نمایشی (تئاتر، باله، اپرا، رقص و سینما) می‌توان برهان آورد:

**الف:** طبیعت هنر بازیگری در سینما بیشتر متمایل به بازی بدن است تا بازی کلام؛

**ب:** نمایشنامه‌های میم مانندی که در حوزه «تئاتر پوچی»<sup>9</sup> تألیف شده‌اند، نظیر «بازی بدون حرف یک»<sup>10</sup> و «بازی بدون حرف دو»<sup>11</sup> نگارش «ساموئل بکت»، در واقع، نشانه‌هایی از انحطاط هنر میم، در جوامع سرمایه‌داری است.

**ج:** همگام با تئاتر توده‌های زحمتکش، تئاترهای درباری و بورژوازی هم، به تقلید و با بهره‌گیری از تئاتر زحمتکشان، وجود داشتند و دارند، نظیر «ماسک درباری»<sup>12</sup> قرن هفدهم انگلیس (ترکیبی از هنر باله، اپرا و میم) که همانند تئاتر زحمتکشان، اساساً جاذبه بصری در آن‌ها ذاتی است. اما، این همانندی صوری است، چرا که عدم کار تولیدی، و به خصوص کار پدی، در نزد اشرافیت بورژوازی درباری، همچون زهرکشنده‌ای، در مورد این قبیل فرم‌های نمایشی، عمل می‌کند.

## پژوهش

### ۱. منشاء فلسفی

یکی از القاب «برهمن» (خدای خدایان هندی = جوهر جهان) «سوتراداهارادا»<sup>13</sup> است، به معنای: «کسی که سرخ‌ها را به‌دست دارد». این معنا در تئاتر، یعنی «عروسک‌باز» یا «عروسک‌گردان». همچنین، کلماتی نظیر «برده»<sup>14</sup>، «ماشین»<sup>15</sup> و «آدم ماشینی»<sup>16</sup>، از جمله معانی «عروسک»<sup>17</sup> در زبان‌های اروپایی است که، به‌طور وسیعی، به صورت ترم‌های سیاسی، در دیگر زبان‌ها نیز، کاربرد دارند.

اکنون، در مثال فوق از دو فرهنگ مختلف، چنان که می‌بینیم، تفاوتی میان

انسان عروسک و بازیگر عروسک وجود ندارد. در جوامع بدوی که بیشتر افراد غریزی «عمل»<sup>18</sup> می‌کنند تا عقلانی، یعنی اکثراً زیستی طبیعی (مکانیکی) دارند، چنین نحوه تفکری، خمیرمایه و کاراکتر فرهنگ آن‌هاست. در چنین جوامعی، اکثر قریب به اتفاق افراد، کارگران، عمال، برده‌های یک هستی بیو-مکانیکی و یا به زبان تئاتری، آکتورهای یک تئاتر بیو-مکانیکی کیهانی‌اند.

در جوامع طبقاتی نیز، این جهان‌بینی ریشه‌دار و غالب است، چنان که «افلاطون»، «ارسطو»، «عمر خیام» و بسیاری دیگر از فلاسفه و هنرمندان دوره‌های بردمداری و فئودالی به هستی و انسان این گونه نگریده‌اند:

ما لعین‌کنیم و فلک لعبت باز  
از روی حقیقتی نه از روی مجاز  
بازیچه همی‌کنیم بر نطع وجود  
افتیم به صندوق عدم یک‌یک باز  
(خیام - رباعیات)

حتی، در جوامع پیشرفته‌ی سرمایه‌داری، با آن دستاوردهای عظیم علمی، هنری و فلسفی، نیز چنین می‌اندیشند. مثال بارز، کاراکترهای هیروگلیفی «آنتونین آرتو»<sup>19</sup> در «تئاتر قساوت»<sup>20</sup> است. بنابراین، «تقدیرگرایی»<sup>21</sup> که: الف، یک مفهوم جهانی، ب، یک مفهوم طبقاتی است، منشاء فلسفی و آغازین تئاتر بیو-مکانیک است.

## ۲. منشاء طبقاتی

در جوامع طبقاتی، منافع طبقه حاکم، عامل تعیین‌کننده تولید، و در نتیجه عامل تعیین‌کننده تولید هنری، و لذا تولید تئاتری است. و به همین دلیل است که تقریباً دو سوم نمایشنامه‌های تألیف‌شده در دوران بردمداری، فئودالی و سرمایه‌داری، به اشتغال‌ات و درگیری‌های طبقات حاکم اختصاص دارند. و به همین علت است که «پارودی»<sup>22</sup> و «گروتسک»<sup>23</sup> (از فرم‌های هجوآمیز تئاتری، که

بیشتر بر بازی بدن تأکید دارند) از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر طبقات محروم و زحمتکش‌اند. (یارودی در «دوربان میم» و «گروتسک» در «تئاتر بالی»)<sup>24</sup>. به‌عبارت دیگر، منافع طبقه حاکم، هنرمند طبقات محروم را، به اجبار، به سوی بازی بدن سوق می‌دهد، حال آن که در تاریخ تئاتر، نخستین بازیگرانی که به بازی کلام پرداخته‌اند، از روحانیون بوده و به طبقات حاکم تعلق داشته‌اند. حتی، در تئاترهای مصری مربوط به سه‌هزار سال قبل از میلاد مسیح، بازیگر اول «فرعون» بود که نقش «شاه روحانی‌خدا» را بازی می‌کرد. (بعدها که مهارت بازی بدن بر بازی کلام فزونی یافت، روحانیون به تلافی، به تقبیح تئاتر پرداختند.)

بهرجهت، در یک جامعه طبقاتی، همان‌گونه که جامعه به خرج کار یدی توده‌ها رشد و تکامل می‌یابد، کلام (لوگوس) نیز به خرج مراسم و باورهای توده‌ها، توسعه و تکامل می‌یابد. از درون فستیوال‌های موسمی و اعیاد کشتکاری، که در اساس فستیوال‌ها و اعیاد میمیک جمعی‌اند، برای مثال، «لوگوس» (متن‌های مذهبی-نمایشی)، «تئاتر سانسکریت» هندی، «اوزیریس-ایزیس»<sup>25</sup> مصری، «سیاوش» آریایی، «دیونی زوس»<sup>26</sup> یونانی، «عیسی مسیح» آسیایی-اروپایی، «امام حسین» آریایی-سامی، سربرمی‌آورند. یا از درون «کمدی دلارته»<sup>27</sup> ایتالیایی، «مولیر»<sup>27</sup>، «گلدنی»<sup>28</sup>، «ماریوو»<sup>29</sup>، و کاراکترهای عروسکی نظیر «پانچ»<sup>30</sup> و «جودی»<sup>31</sup> انگلیسی، و همتای روسی (اسلاوی) آنان، ظاهر می‌شوند. و به همین دلیل است که درک و فهم «مولیر» حتی برای کسانی که حداقل آشنایی با زبان فرانسه را دارند، بسیار آسان‌تر است از دو نمایشنامه‌نویس معروف دیگر فرانسوی، یعنی «گرنی»<sup>32</sup> و «راسین»<sup>33</sup>، چرا که نمایشنامه‌های «مولیر» نزدیک‌تر به منشاءشان، بازی بدن‌اند تا نمایشنامه‌های دو نمایشنامه‌نویس دیگر. از سوی دیگر، در زبان‌های هند و اروپایی و هندو ایرانی که ریشه سانسکریتی یگانه‌ای دارند، از نقطه‌نظر «علم معانی بیان»<sup>34</sup>، معانی کلماتی نظیر هنرمند و بازیگر، ضمن این که بر منشاءشان، یعنی کار یدی توده‌ها، مهر تأیید می‌گذارند، دیدگاه و منطق تحقیرگر طبقات حاکم را، در جوامع

طبقاتی، نسبت به بازیگر و تئاتر توده‌ها، و در تحلیل نهایی، نسبت به زندگانی و کار پیدی زحمتکشان (که آن را پست می‌شمارند) نیز، نشان می‌دهند. به عنوان مثال، لغاتی چون: حاجی فیروز<sup>35</sup>، دلقک<sup>36</sup>، دلقک<sup>37</sup>، کاریکاتور<sup>38</sup>، مقلد<sup>39</sup>، شعبده‌باز<sup>40</sup>، بازیگر بدن<sup>41</sup>، تقلید هجوآمیز<sup>42</sup>، گروتسک<sup>43</sup>، بازیگر خواننده دوره‌گرد قرون وسطی<sup>44</sup>، پانتومیم<sup>45</sup> م، بازیگر خواننده موسیقی‌نواز دوره‌گرد قرون وسطی<sup>46</sup>، «فن بازیگری خوانندگی در قرون وسطی»<sup>47</sup>، نمایشی<sup>48</sup>، تئاتر بازی<sup>49</sup>، بازیگری<sup>50</sup>، بازیگر<sup>51</sup>، هنر<sup>52</sup>، هنرمند<sup>53</sup>، که جمله‌گی در حوزه هنر تئاتر، با مشتقات و صور گوناگون آن به کار برده می‌شوند، و عمدتاً، بر بازی بدن دلالت دارند تا بازی کلام، از نظر معنا، هر یک و یا هر گروه از آن‌ها، به معنا و مفهوم لغات ذیل که جمله‌گی در حوزه کار پیدی و مهارت بدنی واقع‌اند و منشاء مردمی دارند، هم، مصرف می‌گردند: احمق<sup>54</sup>، برده جنگاور<sup>55</sup>، برده<sup>56</sup>، رعیت دهقان<sup>57</sup>، دهاتی روستایی<sup>58</sup>، نادان و بی‌دست و پا<sup>59</sup>، مزبله توده زبانه<sup>60</sup>، کارگردان تولیدکننده<sup>61</sup>، کارگر<sup>62</sup>، پیشسوری<sup>63</sup>، صنعتگری<sup>64</sup>، صنعتگر<sup>65</sup>.

نتیجه آن که، کار پیدی توده‌های زحمتکش، که در شکل یکنواخت و مکانیکی، اما در محتوا متنوع و دینامیک است، منشاء طبقاتی تئاتر بیو-مکانیک است.

### ۳. منشاء ساختاری

نقطه شروع در اینجا، «تئاتر ابرماریونت»<sup>66</sup>، ایده «ادوارد گوردن کریک»<sup>67</sup>، یکی از تئوریسین‌های معروف تئاتر است.

مسحور از دستاوردهای تکنولوژیکی اوایل قرن بیست، «کریک» به این تصور ذهنی گرایید که یک هواپیما (ماشین) مخلوق انسان، قابل ستایش‌تر از خالق آن است، چرا که انسان متفکر، اغلب تابع غرایز و احساسات شخصی خویش است، و بنابراین دچار خطاها و انحرافات فاجعه‌آمیزی می‌گردد؛ در صورتیکه هواپیمای مخلوق تفکر آدمی، در داخل چارچوب مشخص از پیش ساخته خود، طوری حرکت می‌کند که برای انحرافات فاجعه‌آمیز

غرایز و احساسات جایی ندارد، و در نتیجه کامل‌ترین و بی‌نقص‌ترین حرکات را داراست.

متأثر و خشمگین از ابتدال هنر بازیگری و سانتی‌مانتالیسم تئاتر بورژوایی قرن نوزدهم اروپا، «کریگ» پیشنهاد می‌کند در تئاتر نیز، برای دستیابی به کامل‌ترین و بی‌نقص‌ترین حرکات، به جای بازیگر انسان، که هر لحظه در صحنه تحت تأثیر احساسات شخصی خود قرار می‌گیرد و به نقش صدمه وارد می‌کند، باید آکتوری یافت و یا ساخت که از نقایص انسانی تهی باشد. این آکتور را «کریگ» «ابرماریونت» نامید که از نقطه‌نظر شخصیت مذهبی وی، یک توت‌م = خدا = آفریننده = «سوتراداهارادا»، و از نقطه‌نظر شخصیت اومانیست وی، یک ابرانسان، و از نقطه‌نظر شخصیت علم‌گرایش، یک ابرماشین و یا «صورت نوعی»<sup>68</sup> یک بازیگر-ماشین است.

در تئاتر «کریگ» همچنین، جایی برای صحنه‌آرایی «رنالیستیک»<sup>69</sup> و ناتورالیستیک»<sup>70</sup> اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیست، وجود ندارد. آنچه وجود دارد، علایم و نشانه‌ها و سمبل‌هاست. به گفته خود وی: «برای تفهیم و نشان‌دادن یک خر، احتیاجی به روی صحنه آوردن و یا نقاشی‌کردن خود خر نیست، تنها نشان‌دادن دو گوش حیوان کافی است.»

مصدق علمی-عینی تئاتر «ابرماریونت» از «گوردن کریگ»، بهرجهت، با قدری اغماض، «تئاتر بُنِ راکو»<sup>71</sup> از ژاپن است، یعنی انسان+ماریونت. در پشت هر ماریونت غول‌آسای «تئاتر بُنِ راکو» یک عروسک گردان دیده می‌شود که به گونه‌ای وهم‌انگیز، ماریونت‌های غول‌آسا (دوسوم و حتی برابر با قد انسان) را حرکت می‌دهد. تماشاگر نیز، چنان مجذوب حرکات کامل و تخیل‌انگیز عروسک‌ها می‌شود که اساساً «عامل محرک» (عروسک‌گردان) را با وجود قابلیت دید، با عروسک‌ها یگانه می‌پندارد. نکته‌ی دیگر آن که، همه چیز در این تئاتر در جهت «استیلیز شدن»<sup>72</sup> (شاخص‌شدن) سیر می‌کند.

در تئاتر بیو-مکانیک هم، روند کار، کمابیش، نظیر «تئاتر بُنِ راکو» است، با این تفاوت که به‌جای ماریونت‌ها، به‌عنوان آکتور، بازیگران زنده (انسان)

قرار دارند. این بازیگران، از درون، کالبد خود، بدن خود را چنان حرکت می‌دهند که گویی بدن یک دستگاه مکانیکی است. به سخن دیگر، به نظر می‌رسد که هر آکتور در تئاتر بیو-مکانیک، یک آدم مکانیکی است، یا یک بازیگر ماشینی پوشیده در لباس کارگری و محصور در فضایی تهی از دکورهای قراردادی (رئالیستیکی-ناتورالیستیکی و کلاسیک). بازیگر-ماشین را در صحنه‌ای باز و گسترده که اینجا و آنجا یک پلکان فلزی و یک در به نشانهٔ آپارتمانی، یک میله آهنی به نشانهٔ آسمان‌خراشی، یک دودکش به نشانهٔ کارخانه‌ای و یا... به‌نشانهٔ... به‌کار رفته است.

خلاصه آن که، «مکانیسیسم»<sup>73</sup> منشاء ساختاری تئاتر بیو-مکانیک است.

#### ۴. منشاء نمایشی

معیار برای توده‌هایی که کار پدید می‌کنند، عمل است و نه حرف (کلام):

بزرگی و مردی به گفتار نیست

دو صد گفته چون نیم کردار نیست

در حوزهٔ هنر تئاتر، برگردان غریزی (ناآگاهانه) عمل توده‌ها به حرکت، ژست، نگاه، حالت، علامات، صدا (موزیک و کلام)، رقص، طرز تلقی، در مرحلهٔ نخست، تئاتر طبیعی و بومی زحمتکشان و فرم‌های متنوع آن را، در فرهنگ‌های مختلف، شکل می‌دهد. عناصر ویژهٔ این فرم‌های متنوع که در آن‌ها، با وجود تفارق فرهنگی، تفوق جذابیت بصری بر جذابیت سمعی بی‌گفت‌وگوست (چرا که بازی بدن بر بازی کلام، در اغلب آن‌ها، برتری دارد) عبارتند از: پارودی، گروتسک، کاریکاتور، رقص، موسیقی، بدیهه‌سازی، آواز، صحنه‌آرایی، استیلیزاسیون، لباس، گریم، تئاترگرایی، فرم صحنه (دایره و نیم‌دایره بر طبق شکل جمع‌شدن تماشاگر و نه معماری صحنه). در مرحلهٔ دوم، برگردان عقلانی (آگاهانه) ویژگی‌های فوق به حرکت، ژست، نگاه، حالات، علامات و... طی پروسه‌های پیچیدهٔ صحنه‌ای، تئاتر بیو مکانیک را می‌سازد. برای مثال، در تئاتر مردمی «تعزیهٔ ایرانی»، فرم گردآمدن تماشاگر به گونه‌ای است که امکان تماس وی را با بازیگر، به حداکثر می‌رساند، یعنی تماشاگر، عمدتاً، بر محیط صحنه محاط یا نیم‌محاط

است (به دور بازیگر حلقه و یا نیمحلقه می‌زند). در تئاترهای بورژوازی ساختمان صحنه قاب عکسی است، یعنی امکان تماس مستقیم تماشاگر و بازیگر، صفر است. تئاتر بیو مکانیک با بیرون کشیدن بازیگر ماشین خود از صحنه قاب عکسی و به میان تماشاگر آوردن وی، همان رابطه‌ای را میان تماشاگر و بازیگر ایجاد می‌کند که در تئاتر مردمی «تعزیه ایرانی»، به‌طور طبیعی (غریزی) موجود است. یا در استفاده از موسیقی و آواز، تئاتر بیو مکانیک با ترکیب امواج صوتی و امواج تصویری (الکترومغناطیس) و در مرحله‌ای عالی‌تر، با تبدیل امواج صوتی (سمعی) به امواج تصویری (بصری) از طریق بدن بازیگر ماشین، و یا عناصر صحنه‌ای دیگر، قابلیت نمایشی و امکانات استفاده از حرکت بدن را هنگام کار تا مرزهای الهام‌دهنده‌ای گسترش می‌دهد. و یا در «گروتسک» که مرز موجود میان انسان، حیوان، گیاه و طبیعت منتفی است، و در نتیجه موجودی که در صحنه (تئاتر بالی از تیت) ظاهر می‌شود، جالب، مضحک، دوست‌داشتنی، نفرت‌انگیز و هول‌آور، و به‌طور کلی خارق‌العاده و دیگر جهانی (خدایی-شیطانی) است، و نشانی از عدم تمیز میان هستی شعورمند و لاشعور، توسط آدمی است، در «تئاتر بیو-مکانیک»، برای مثال، با تأکید آگاهانه و بیشتر بر جنبه نفرت‌انگیز و هول‌آور آن، تبدیل به سرمایه‌دار هیولاشی می‌گردد که بی‌شکلی‌اش ناشی از بی‌صفتی اوست.

بنابراین، برگردان آگاهانه عناصر ویژه تئاتر توده‌ها که نتیجه، الف: توسعه و تکامل شعور طبقاتی زحمتکش و هنرمندان وابسته به آن، ب: دست‌آوردی تکنولوژیکی انسان دوران صنعتی است، منشاء نمایشی تئاتر بیو-مکانیک است.

##### ۵. کاربرد بازی بدن در دیگر هنرهای صحنه‌ای

گفتن ندارد که تئاتر، اپرا، باله، رقص و سینما، جمله‌ای بر یک بنیان مشترک قرار دارند و آن استفاده از ماتریال زنده، یعنی استفاده از بدن انسان است. بنابراین، بازی بدن شرط قبلی برای موجودیت هنرهای صحنه‌ای فوق است.

لکن، این هنرها به علت تفاوت شرایط، دوره‌ها، جهان‌بینی‌ها و پیشرفت‌های تکنولوژیکی و بیولوژیکی، کاراکترهای متفاوتی به‌خود می‌گیرند. بنابراین، از چنین دیدگاهی است که کاربرد بازی بدن در دیگر هنرهای صحنه‌ای، از جمله در سه‌بخش پایانی قسمت ورود این فصل، یعنی «تئاتر پوچی»، «سینما» و «ماسک درباری» باید مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند و روند پیش‌گرا یا پس‌گرای آنان ارزیابی شود. برای مثال، در «تئاتر پوچی»، به علت جهان‌بینی حاکم بر آن، بازی بدن (میم) وضعیت انحطاطی را طی می‌کند. و دلیل این امر، بدون شک، نتیجه تفکر تقدیرگرای اگزیستانسیالیستی است که در تمام «نمایشنامه‌های پوچی»، کم یا زیاد، نفوذ کرده و حتی نام «پوچی» نیز از آن نشأت گرفته است (و این با نقطه خیز طبقاتی «تئاتر پوچی» نیز، مطابقت دارد. «تئاتر پوچی»، در واقع، بازتاب هنری تئاتری روشنفکر بورژوازی سرخورده غربی است). این تقدیرگرایی که به طور فشرده در بخش منشاء فلسفی، تجزیه و تحلیل گردید، به دلیل جهان‌بینی «مایر هولد»، کمتر جایی در تئاتر بیو مکانیک دارد. در چشم‌اندازی وسیع‌تر، نگاهی به دلقک سیرک‌های دو نظام سوسیالیستی و سرمایه‌داری که در هر دو نظام منشاء مردمی دارند، و استفاده بسیار گسترده‌تر از دلقک‌ها، در نظام سوسیالیستی، به روشنی بیانگر سیر پیش‌گرا و پس‌گرای بازی بدن در دو نظام است؛ و نشان می‌دهد که حتی از یک دیدگاه هنری تئاتری کدام نظام به خواست توده‌هایش، نزدیک‌تر است. در «سینما»، صرف‌نظر از دستاوردهای تکنولوژیکی آن، تصور این که این هنر بدون وجود هنرمندانی چون «چارلی چاپلین» و «باستر کیتون»<sup>74</sup> و مانند آنان، می‌توانست موفقیتی کسب کند، بسیار مشکل است. و به‌نوبه خود، تصور این که این هنرمندان نیز، بدون وجود سنت‌های نمایشی «کم‌دی دُلاته» می‌توانستند موفق شوند، به مراتب مشکل‌تر. از جهت دیگر، تأثیر تئاتر بیو مکانیک بر «آیزنشتین»<sup>75</sup>، و سینمای وی، بی‌گفتگو است. «آیزنشتین» مدت‌ها به عنوان شاگرد «مایر هولد» در مکتب تئاتر بیو-مکانیک تجربه می‌اندوخت.

و در مورد هنرهای صحنه‌ای بورژوازی و درباری، و از جمله «ماسک

درباری» انگلیس و غیره که در آن‌ها، همچون تئاتر توده‌های زحمتکش، جذابیت بصري ذاتی است، می‌توان «مولیر» و «بن‌جانسون»<sup>76</sup> را، به‌عنوان دو مثال مشخص، ذکر کرد.

درحالی که «مولیر» بهره بسیاری از «کمدي دُلاته» برد، «ماسک درباري» قسمت اعظم نیوغ «بن‌جانسون» را تلف کرد، و چرا؟ برای پاسخ به این سؤال، نخست باید روشن شود که در یک جامعه طبقاتی چه کسانی تولیدکننده و آکتور واقعی‌اند، طبقات حاکمه یا توده‌های محروم و زحمتکش.

### تبصره

«مایر هولد» در جستجوهای تئاتری‌اش از دو نظریه مهم علمی روز هم، بهره گرفت که هر دو نظریه، بدلیل تحقیقات الف، بیو-فیزیولوژیک»<sup>77</sup>، ب، «بیو-متدیك»<sup>78</sup> شان نقش مهمی در شکل‌گیری تئاتر بیو-مکانیک بازی نمودند.

**نخستین نظریه**، همانا تئوری معروف «انعکاس شرطی پاولف»<sup>79</sup> است که، در واقع، نقطه جدایی و بنیان علمی پرورش بازیگر، از سوی «مایر هولد» در مقابله با «سیستم استانیسلافسکی»<sup>80</sup> است. این سخن، دقیقاً، بدین معناست که پرورش حسی (روانی) بازیگر تابعی است از پرورش فیزیکی (بدنی) بازیگر. روشن‌تر و با مثالی بگوییم: برای نمایش خری برصحنه، بازیگر باید، ابتدا، فیزیکی‌ال عینی توانایی خرشدن بر صحنه را داشته باشد تا بعد به حس خریت برسد! به سخن دیگر، پروسه رسیدن به یک حس (حس گرسنگی) از طریق یک عادت و واکنش اولیه غریزی (دیدن غذا و ترشح بزاق) به یک عادت ثانوی غریزی (شنیدن صدای زنگ و ترشح بزاق)، یعنی توانایی برپایی «تداعی معانی‌ها»، پروسه‌ای است بیو-فیزیولوژیک. لذا، از این نظر، در رابطه با تئاتر، بی‌علت نبود که وقتی از «پاولف» پرسیدند که پس از تکمیل آزمایشات‌اش بر روی سگ‌ها از چه موجوداتی تحقیقات خود را دوباره شروع خواهد کرد؟، پاسخ می‌دهد: «از بازیگران تئاتر»!

پروسه فوق که در تئاتر بیو- مکانیک از طریق تمریناتی چون ژیمناستیک، آکروباتیک، رقص، پانتومیم، ریتم‌شناسی، شمشیربازی، بوکس‌بازی و... برای بازیگر حاصل می‌شود، در تحلیل نهایی، توانایی جابجایی سنت‌ها و عادات گذشته (غذا) با پیام‌ها و ایده‌های انقلاب (زنگ) از سوی بازیگر (و تماشاگر) را در مد نظر داشت که، در اساس، یکی از اهداف مهم جنبش هنری افراطی «پرولت کالت»<sup>81</sup> به حساب می‌آید. «لنین» با این جنبش به شدت مخالف بود.

**دومین نظریه، دیدگاه‌های جنجالی (زیبا و زشت) «تایلوریسم»<sup>82</sup> از «فردریک وینسلو تیلور»<sup>83</sup>، نظریه‌پرداز آمریکایی (۱۹۱۵-۱۸۵۶) است با عنوان «قوانین مدیریت علمی»، که «لنین» نیز، از برخی ایده‌های آن بهره برده است. این نظریه، در واقع، ترکیبی از یک فلسفه و مجموعه قوانینی است که سازمانی (بخوان سازمانی تئاتری) برای بهره‌گیری از بیشترین توانایی‌های فیزیکی کارگران (بخوان بازیگران)، آن‌ها را بکار می‌گیرد. ترجمه هنری تئاتری برخی از عناصر مهم این نظریه که در زیر می‌آید، با قدری انعطاف و جابجایی، ما را بیواسطه در بطن تئاتر بیو- مکانیک قرار می‌دهد.**

#### **الف، فلسفه:**

«در گذشته انسان (در صف) اول بود؛ در آینده سیستم باید (در صف) اول باشد»/ «در (چهارچوب) طرح‌مان، ما هیچ‌گونه پیشگامی و ابتکار نمی‌خواهیم؛ آنچه می‌خواهیم انجام ده و سریع انجام ده»/ «از مدیریت پیشگامی و انگیزه‌کاری به مدیریت علمی رسیدن محتاج انقلاب درستی است در نظرات و عادات مدیران و کارگران.»

این نقطه نظرات، اعتقاد «مایر هولد» را به این که بازیگر، کارگر- ماتریالی است در دست کارگردان در صحنه، متیقن‌تر می‌کرد.

#### **ب، مجموعه قوانین:**

- ۱- «متدهای کاری تجربی را با متدهای تحصیل علمی وظایف جابجا کن.»
- ۲- «هرکارگر را علمی انتخاب، تعلیم و تکاملش ده، نه این که او را منفعلانه به

تعلیم خودش واگذاری»

۳- «با کارگران همکاری کن تا مطمئن شوی مندهای تکامل یافته علمی بکار گرفته می‌شوند.»

۴- «کار را، تقریباً مساوی، میان مدیران و کارگران تقسیم کن تا مدیران، قوانین علمی مدیریت را برای طرح‌ریزی کار به مورد اجراء گذارند، و کارگران، دقیقاً کار را انجام دهند.»

این قوانین، اعتقاد «مایر هولد» را به این که بنای هنر بر علم است، خوراک می‌داد. و بالاخره، این نظر و تجربه «تایلور» که «مطالعات زمانی»<sup>84</sup>، یا آنطور که مشهور است «بررسی و تحقیق زمان و حرکت»<sup>85</sup>، باید ناظر بر دو هدف باشند: الف، «حداکثر بهره در حداقل زمان»، ب، «کنترل حرکات اضافی که نیروی اضافی مصرف می‌کنند»، «مایر هولد» را به اکنونومی حرکت در تئاترش راهبری کرد.

برای مثال، این اکنونومی را «مایر هولد» در تمرینات تئاتری اش موسوم به «پرتاب تیر» (کمان‌کشی) بدین‌گونه بکار می‌گرفت که فاصله پرتاب تیر از کمان تا لحظه پرتاب تیری دیگر که شامل ۱- رهایی و آرامش عضلات پس از پرتاب تیر، ۲- بازگشت دست بدن به تیردان در پشت سر و انتخاب تیری دیگر، ۳- گذاردن تیر در کمان و آماده کشش زشدن، هم، زمان استراحت بازیگر- کارگر به حساب می‌آمد و هم، زمان آمادگی دوباره او برای پرتاب تیری دوم، سوم، چهارم و...!

### سرانجام

۱. نتیجه‌گیری از مبحث فشرده و تکنیکی فوق، بدون شک، فشرده‌تر و سؤال‌برانگیزتر خواهد بود. خواننده ممکن است بپرسد: «اگر کار پدی زحمتکشان در بازی بدن، و آگاهانه، در تئاتر بیو-مکانیک، متبلور است، پس نمایشنامه‌های «ماکسیم گورکی» و تئاتر «برتولت برشت» در کجا قرار دارند؟ یا در این تحقیق آیا به کار ذهنی (تئوریک) که به قول «لنین» قطب‌نمای عمل است، کم بها داده نشده؟ آیا یکی از دلایل محکومیت و تیرباران «مایر هولد» در سال ۱۹۳۹، همین دیدگاه‌های، به‌قولی فرمالیستی، وی نسبت به تئاتر نبود؟

و...»

در پاسخ به سئوالاتي از این قبیل می‌گوییم که تئاتر بیو- مکانیک نفي کلام نمی‌کند، اما همچون تئاتر مکتوب غرب، آن را پایه و مبنا نیز، قرار نمی‌دهد. متاسفانه، «مایر هولد» با اظهاراتي نظیر: «کلام فقط تزیینی بر پهنهٔ بادبان حرکت است»، با وجود زیبایی تشبیه، بر حجم و شدت انتقادی سئوالات، ممکن است افزوده باشد و پاسخگویی را دشوارتر کند. در واقع، در پاسخ به تمام سئوالات، شایسته‌تر آن است که بگوییم: در تئاتر بیو- مکانیک، کلام صدای عمل است، یا به قول «کارل بوخنر»<sup>86</sup> کلام صدای کار است، و هرچه کار سازنده‌تر، هدفمندتر و انسانی‌تر، کلام نیز، درخشان‌تر، موجزتر، برقی‌تر، شعری‌تر.

اگر تئاتر «برشت» و نمایشنامه‌های «گورکی»، تبلور کار ذهنی، یا تجربهٔ مکتوب هنرمندان روشنفکران طبقات زحمتکش‌اند، تئاتر بیو- مکانیک تبلور هنری آگاهانهٔ کار بدی خود زحمتکشان است.

۲. ممکن است ارزیابی تاریخ تئاتر، از دیدگاه کار بدی زحمتکشان، این شبهه را برای خوانندهٔ متخصص ایجاد کند که تحقیق حاضر سعی بی‌حاصلی است در نفي تاریخ مکتوب تئاتر. ولی، درحالی که هیچ بحثی در مورد نادیده‌انگاشتن تواریخ مکتوب تئاتر، تا زمان حاضر نیست، ضرورت بررسی و تحلیل تئاتر زحمتکشان، و اصولاً تاریخ هنر تئاتر، از یک دیدگاه نوین، همان‌گونه که «مایر هولد» عملاً سعی در انجامش داشت، یک وظیفه است. اضافه آن که، نگرش حاضر اصول امانت‌داری و ارج به تعاریف کلاسیک تئاتری، حتی از نقطه‌نظر لغوی را هم، کاملاً مراعات نموده است؛ چنان که «درام»<sup>87</sup> از ریشهٔ یونانی دِراما<sup>88</sup>، به معنی عمل کردن، به فعل‌درآوردن، فعلیت‌بخشیدن/ و تئاتر از ریشهٔ یونانی تئاترون<sup>89</sup>، به معنای محل نشستن، نشستن و دیدن، نشستن و عملی را تماشا کردن، جملگی با محور اصلی تحقیق حاضر، یعنی ارجحیت عمل بر حرف، بازی بدن بر بازی کلام، مطابقت کامل دارند.

۳. و سرانجام، در برابر این سئوال اساسی که، آیا دوره یا دوره‌هایی بوده،

هستند، و یا خواهند بود که بازی بدن و بازی کلام با یکدیگر ترکیب و یا در کنار و دوش به دوش هم، کارکرد یکسان و مشابهی داشته باشند؟، باید پاسخ مثبت قطعی داد. این دوره یا دوره‌ها، بازتاب هنری تئاتری انقلابات اجتماعی، یعنی تحولات و تغییرات کیفی در ساختار طبقاتی جوامع اند. هر زمان که جامعه‌ای در آستانه و یا در درون انقلابی اجتماعی قرار گیرد، روند مطابقت بازی بدن و بازی کلام، و یا اتحاد دوباره بازی بدن با بازی کلام، تشدید می‌گردد و در نتیجه، جامعه به اوج پتانسیل‌های هنری تئاتری خود نزدیکتر می‌شود، چرا که روند تاریخی محو و نابودی استثمار طبقاتی، در آن جامعه تشدید شده است. صحت این نظریه را ما، به مقیاس‌های بسیار گسترده، در شکوفایی دوران‌های تئاتری، تحت لوای انقلابات اجتماعی، در جوامع و اعصار مختلف تجربه کرده‌ایم. بنابراین، در واقع، باید گفت: «تئاتر بیو- مکانیک سرود پیروزی زحمتکشان، در عصر اخیر، در عرصه تئاتر است.»



برخی از منابع اولیه  
الف: منابع تاریخی فلسفی هنری

- 1- "FEUERBACH OPPOSITION OF MATERIALISTIK AND IDEALISTIK OUTLOOK". K. MARX AND F.ENGELS:
- 2- "SELECTED PHILOSOPHICAL WORKS", G. PLEKHANOV
- 3- "THE SOCIAL HISTORY OF ART", A. HAUSER
- 4- "ON THE ORIGIN OF SPECIES BY MEANS OF NATURAL SELECTION", CHARLES DARWIN
- 5- "PRINCIPLES OF SCIENTIFIC MANAGEMENT", F.W.TALOR
- 6- "THE OXFORD COMPANION TO FILM", Ed. L – A. BAWDEN
- 7- "THE NECESSITY OF ART", E. FISCHER
- 8- "CIVILIZATION", F. FERNANDEZ - ARMESTO
- 9- "HISTORY OF WORLD", J. M. ROBERTS
- 10- "LAROUSSE WORLD MYTHOLOGY"
- 11- "POLITICS AND LITERATUR", J. P. SARTRE
- 12- "CONTEMPORARY LINGUISTICS - AN INTRODUCTION", W. O'GARDY-M. DOBROVOLSKY
- 13- "CONDITIONED REFLEXES", I.P. PAVLOV
- 14- "MAN MAKE HIMSELF", G. CHILD
- 15- "PHILOSOFICHESKY SLOWAR", E. T. FROLOWA
- 16- "ENCYCLOPEDIA BRITANICA".

- ۱۷- «جامعه شناسی (علمی)»، ا.ح. آریانپور
- ۱۸- «جامعه شناسی هنر»، ا.ح. آریانپور
- ۱۹- «تاریخ تمدن و یلی دورانت»، و. ج. دورانت
- ۲۰- «تاریخ جهان»، نگارش محققین رومی
- ۲۱- «پایه های هنر شناسی»، زیس.
- ۲۲- «رنالیسم و ضدرنالیسم»، دکتر میترا
- ۲۳- «انسان و سمبول هایش»، ک. یونگ
- ۲۴- «منشاء انسان»، میخائیل نستورخ
- ۲۵- «تاریخ ادیان»، ه. رضی

## ب. برخی از منابع تئاتری

- 1- "OXFORD COMPANION TO THE THEATRE", OXFORD, UNIVERSITY PRESS
- 2- "THEATER- LEXIKON", M. BRAUNECK- G. SCHNEILIN (HG.)
- 3- "THE SEVEN AGES OF THE THEATRE". G. SOUTHERN.
- 4- "ON THE ART OF THEATRE", E. G. CRAIG.
- 5- "THE THEATRE AND ITS DOUBLE", A. ARTAUD
- 6- "THEATRE OF THE OPPRESSED", A. BOAL
- 7- "TOWARDS A POOR THEATRE", E. BARBA
- 8- "THE EMPTY SPACE", P. BROOK
- 9- "THE THEATRE OF B. BRECHT", J. WILLET
- 10- "MEYERHOLD ON THEATRE". E. BRAUN
- 11- "VSEVOLD MEYERHOLD", R. LEACH
- 12- "MEYERHOLD'S THEATRE OF THE GROTESQUE", J. M. SYMONS
- 13- "THE POETICS", ARISTOTEL
- 14- "DIE GEBURT DER TRAGÖDIE AUS DEM GEISTE DER MUSIK", F. NIETZSCH
- 15- "ERWIN PISCATOR'S POLITICAL THEATRE", C. D. INESS
- 16- "DIE MUSIK UND DIE INSCENIERUNG", A. APPIA
- 17- "MY LIFE IN ART", K. STANISLOVSKY
- 18- "THE PLAYWRIGHT AS THINKER", E. BENTLEY
- 19- "THE THEORY OF THE MODERN STAGE", E. BENTLEY
- 20- "THE THEATRE OF THE ABSURD", M. ESSLIN
- 21- "THEATER IM JAHRHUNDERT", M. BRAUNEK
- 22- "DIRECTORS ON DIRECTINGS", T. COLE, H. K. CHINOY
- 23- "EXPERIMENTAL THEATRE FROM STANILAVSKY TO BROOK", J. EVANS
- 24- "EXPOSED BY THE MASK", P. HALL
- 25- "THE MOVING BODY", J. LECOQ
- 26- "THE GROTESQUE", W. KAYSAR
- 27- "TEXTE ZUR THEORIE DES THEATERS", K. LAZAROWICZ
- 28- "AECHYLUS AND ATHENS", G. THOMPSON
- 29- "RUSSIAN AND SOVIET THEATRE 1905-1932". K.RANITSKY

۳۰- «نمایش و نمایشنامه‌نویسی در اتحاد شوروی (۱۹۸۵-۱۹۱۷)»، م. فلاح‌زاده

ج: برخی از منابع لغوی:

۱- لغتنامه دهخدا، انتشارات دانشگاه تهران

2- "THE ORIGINAL ROGETS THESAURUS OF ENGLISH WORDS- PHRASES"

3- "THE OXFORD DICTIONARY" OXFORD UNIVERSITY PRESS

4- "SANSKRIT- WÖRTERBUCH", OTT BÖHTLINGK

پانویس:

<sup>1</sup> BIO-MECHANIC THEATER

<sup>2</sup> VSEVOLOD MEYERHOLD

<sup>3</sup> MIME

<sup>4</sup> LOGOS = WORD

<sup>5</sup> DORIAN MIME

<sup>6</sup> MIDDLE AGES MIME

<sup>7</sup> COMMEDIA DELL'ARTE

<sup>8</sup> MARIONETTE THEATRES

<sup>9</sup> THE THEATRE OF THE ABSURD

<sup>10</sup> ACT WITHOUT WORDS 1

<sup>11</sup> ACT WITHOUT WORDS 2

<sup>12</sup> THE COURT MASQUE

<sup>13</sup> SUTRAHARADA

<sup>14</sup> SLAVE

<sup>15</sup> MACHINE

<sup>16</sup> ROBOT

<sup>17</sup> PUPPET = MARIONETTE

<sup>18</sup> ACT

<sup>19</sup> ANTONIN ARTAUD

<sup>20</sup> THE THEATRE OF CRUELTY

<sup>21</sup> FATALISM

<sup>22</sup> PARODY

<sup>23</sup> GROTESQUE

<sup>24</sup> BALINESE THEATRE

<sup>25</sup> OSIRIS - ESIS

<sup>26</sup> DIONYSUS

<sup>27</sup> MOLIÈRE

- 
- <sup>28</sup> GOLDNI  
<sup>29</sup> MARIVOUX  
<sup>30</sup> PUNCH  
<sup>31</sup> JUDY  
<sup>32</sup> CORNIELL  
<sup>33</sup> RACIN  
<sup>34</sup> SEMANTIICS  
<sup>35</sup> MINSTREL  
<sup>36</sup> FOOL  
<sup>37</sup> CLOWN  
<sup>38</sup> CARICATURE  
<sup>39</sup> IMITATOR  
<sup>40</sup> JUGGLER  
<sup>41</sup> MIME  
<sup>42</sup> PARODY  
<sup>43</sup> GROTESQUE  
<sup>44</sup> JONGLEUR  
<sup>45</sup> PANTOMIME  
<sup>46</sup> TROUBADOUR  
<sup>47</sup> HISTRIONICS  
<sup>48</sup> DRAMATIC  
<sup>49</sup> THEATRICALITY  
<sup>50</sup> ACTING  
<sup>51</sup> ACTOR  
<sup>52</sup> ART  
<sup>53</sup> ARTIST  
<sup>54</sup> FOOL  
<sup>55</sup> GLADIATOR  
<sup>56</sup> SLAVE  
<sup>57</sup> COUNTRYMAN  
<sup>58</sup> PEASANT  
<sup>59</sup> YOKEL  
<sup>60</sup> DUNGHILL  
<sup>61</sup> PRODUCER  
<sup>62</sup> PROLETARIAN  
<sup>63</sup> CRAFTSMANSHIP  
<sup>64</sup> ARTISTRY

- 
- <sup>65</sup> ARTISAN  
<sup>66</sup> ÜBER- MARIONETTE THEATRE  
<sup>67</sup> EDWARD GORDON CRIAG  
<sup>68</sup> ARCHETYPE  
<sup>69</sup> REALISTIC SETTING  
<sup>70</sup> NATURALISTIC SETTING  
<sup>71</sup> BUNRAKU  
<sup>72</sup> STYLIZATION  
<sup>73</sup> MECHANICISM  
<sup>74</sup> B. KITON  
<sup>75</sup> EISENSTEIN  
<sup>76</sup> BEN JONSON  
<sup>77</sup> BIO- PHYSIOLOGIC  
<sup>78</sup> BIO- METHODIC  
<sup>79</sup> PAVLOV'S THEORY OF CONDITIONING  
<sup>80</sup> STANISLAVSKY'S SISTEM  
<sup>81</sup> PROLET- CULT  
<sup>82</sup> TAYLORISM  
<sup>83</sup> F. W. TAYLOR  
<sup>84</sup> TIME STUDIES  
<sup>85</sup> TIME AND MOTION STUDIES  
<sup>86</sup> K. BUCHENER  
<sup>87</sup> DRAM  
<sup>88</sup> DRAO  
<sup>89</sup> THEATRON