Islamic Denominations
Vol. 9, No. 18, March 2023
(DOI) 10.22034/jid.2022.134566.1583

Body Language in Sufism and Islamic Mysticism: A Context for Training Iranian Actors[1]

Amir Amiri*
Hamid Reza Afshar**, **Mehrdad Amiri*****

(Received on: 2018-06-03; Accepted on: 2022-07-24)

Abstract

The actor's "body language" is one of the most important tools for invigorating the characters of the play, which can also represent the geography, history, culture, and society of the play. The mystical culture of Iran, especially the part that flourished in the context of Islam during the 3rd to 9th centuries AH, emphasizes certain bodily states. By using these body postures, the actor can manifest a kind of spiritual behavior while using words. Contemporary studies in the fields of "non-verbal communication" and "visual culture" have investigated the same issue from a psychological and sociological angle. Stanislavski's acting system, which is a relatively new system of acting training in the last hundred years, has explored the inner roots of bodily actions. Using the comparative-analytical method this article deals with the body language in the three mentioned fields in comparison with Sufism and Islamic mysticism. It shows that by teaching the quality of body language of Muslim mystics, through mystical stories and texts to the actor, he will be able to dress up his body as an artistic medium and achieve a more creative, indigenous, and original image of his role.

Keywords: Body Language, Islamic Mysticism, Non-verbal Communication, Acting, Acting training.

---

1. This article is taken from: Amir Amiri, "Actor's Non-verbal Capacities and Its Role in Presenting an Image of Society's Culture", 2018, PhD Thesis, Supervisor: Hamid Reza Afshar, Art University, Tehran, Iran.

* PhD Graduate in Art Research, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author), belakaf@yahoo.com.
** Associate Professor, Department of Theater, University of Art, Tehran, Iran, h.r.afshar@art.ac.ir.
*** Assistant Professor, Department of Philosophy, Lorestan University, Lorestan, Iran, amiri.m@lu.ac.ir.

پژوهش‌نامه مذاهب اسلامی
سال نهم، شماره هجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ص۳۷۶ـ۴۰۱ «مقاله پژوهشی»

زبان بدن در تصوف و عرفان اسلامی: زمینه‌ای برای آموزش بازیگران ایرانی[۱]

امیر امیری*
حمیدرضا افشار**، مهرداد امیری***

[تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۰۲]

چکیده

«زبان بدن» بازیگر، یکی از مهم‌ترین ابزارهای جان‌بخشی به شخصیت‌های نمایشی است که می‌تواند نشان‌دهنده جغرافیا، تاریخ، فرهنگ و جامعه محل رخداد متن نمایشی نیز باشد. «فرهنگ عرفانی ایران»، به‌ویژه بخشی که در طول قرون سوم تا نهم هجری در بستر اسلام شکوفا شد، بر حالات بدنی خاصی تأکید می‌کند. بازیگر با کاربرد این حالات بدنی ضمن به‌کارگیری کلام، می‌تواند نوعی سلوک روحانی را تجلی بخشد. پژوهش‌های معاصر در زمینه‌های «ارتباط غیرکلامی» و «فرهنگ بصری» نیز همین موضوع را از زاویه روان‌شناختی و جامعه‌شناسانه بررسی کرده‌اند. «سیستم بازیگری استانیسلاوسکی» که نوعی نظام به‌نسبت تازه آموزش بازیگری در صد سال اخیر است، ریشه‌های درونی اعمال بدنی را بررسی کرده است. این مقاله به روش مقایسه‌ای‌تحلیلی زبان بدن را در سه زمینه مذکور در مقایسه با تصوف و عرفان اسلامی می‌کاود و نشان می‌دهد با آموزش کیفیت زبان بدن عارفان مسلمان، از طریق داستان‌ها و متون عرفانی به بازیگر، او قادر خواهد بود بدنش را به عنوان رسانه هنری پیراسته کند و به تجسمی خلاقانه‌تر، بومی‌تر و اصیل‌تر از نقشش دست یابد.

کلیدواژه‌ها: زبان بدن، عرفان اسلامی، ارتباط غیرکلامی، بازیگری، آموزش بازیگری.

---

۱. برگرفته از: امیر امیری، ظرفیت‌های غیرکلامی بازیگر و نقش آن در ارائه تصویری از فرهنگ جامعه، رساله دکتری، استاد راهنما: حمیدرضا افشار، دانشگاه هنر، تهران، ایران، ۱۳۹۷.

* دانش‌آموخته دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول) belakaf@yahoo.com
** دانشیار گروه تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران h.r.afshar@art.ac.ir
*** استادیار گروه فلسفه، دانشگاه لرستان، لرستان، ایران amiri.m@lu.ac.ir

مقدمه

نظام‌های آموزش بازیگری امروز در قالب تکنیک‌ها خود را گسترش می‌دهند، تکنیک‌های بازیگری بدون استفاده از پشتوانه‌های فرهنگیِ متن نمایشی، به فرم‌ها و قالب‌هایی خشک و بی‌روح تبدیل می‌شوند و اجرای متن نمایشی را به سوی نوعی فرمالیسم تهی و بی‌مقدار پیش می‌برند (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷: ۲۰). این مسئله در کشور ایران، که روش‌های آموزش بازیگری در آن تقلیدی از روش‌های آموزش بازیگری در غرب است، نمود بیشتری یافته است؛ حال آنکه ریشه‌های بسیاری از تکنیک‌های بازیگری در غرب به پشتوانه‌های فرهنگی‌شان می‌رسد (خاکی، ۱۳۸۷). در این مقاله بیشتر بر تکنیک‌هایی تأکید می‌شود که به زبان بدن توجه کرده‌اند.

در این مقاله حالات بدن عارف در مرکز توجه قرار گرفته، اما چون بدن تجسمی از اندیشه و حالت روحی به دست می‌دهد، نمی‌شود حالات روحی عارف را یکسره نادیده انگاشت؛ حالاتی که محور سلوک عارفانه است و البته این حالات روحی در شکل بدن و حالات بدنی تبلور می‌یابند. از این‌رو لازم است مراحل سلوک روحی در نظر صاحب‌نظران عرفان را ذکر کنیم؛ ابونصر سراج در کتاب *اللمع* تعداد حالات روحی را ده حالت برمی‌شمرد: مراقبه، قرب، محبت، خوف، رجا، شوق، انس، اطمینان، مشاهده و یقین (سجادی، ۱۳۷۴: ۳-۴۹). سهروردی در رساله *الکلمات الذوقیة* مقامات را شش مرحله ذکر می‌کند: «ذوق است و زان پس شوق و سپس عشق و زان پس وصل و فنا و پس از آن بقا می‌باشد» (سهروردی، ۱۳۷۵: ۴۶۵/۳). همچنین، سلوک، گذشته از مراحل ذکرشده، سفری خاص به شمار می‌رود؛ عرفا سلوک عارف به سوی حق را در سفری دوگانه دانسته‌اند، «سفر آفاقی» یا بیرونی و ظاهری که در طبیعت و دنیای خارج می‌گذرد و «سفر انفسی» که سفری است درونی. بدیهی است ارزش سفر آفاقی فقط به قابلیتش برای ایجاد شرایط سفر انفسی وابسته است و می‌توان گفت سلوک عرفانی چیزی غیر از سلوک انفسی نیست (دهباشی و میرباقری، ۱۳۹۱: ۲۰۲).

قشـــیری حتی عُرفایی چون جنید را مثال می‌زند که هر نوع ســـفر آفاقی، به جز حج واجب، را کنار گذاشـتند و یکسر کنج خلوت گزیدند تا به سفر انفسی خویش برسند (قشـیری، ۱۳۹۱: ۴۸۸). قشـیری در باب ســوم رســاله‌اش ســه مرحله ســلوک را چنین برشمرده است: «محاضره» یا حضور خاص عارف، «مکاشفه» و سرانجام «مشاهده» که مرحله نهایی رسـیدن عارف به سـرمنزل «قرب الاهی» اسـت (قشـیری، ۱۳۹۱: ۱۱۸). در عرفان دو اصـــطلاح «تفرقه» و «جمع» مطرح اســـت؛ تفرقه به نوعی نگاهی اســـت ظاهربین و کثرت‌گرا، و جمع نگاهِ باطن‌بین وحدت‌گرا را نشـان می‌دهد؛ عارفی که به مقام جمع می‌رسـد، بینش وحدت‌نگری خواهد داشت، اما در مقامی بالاتر، عارف که در این مرحله «انسان کامل» نامیده می‌شود، به مقامی می‌رسد که «ذوالعینین» یا (دارای بینش جامع) خوانده می‌شود و بالاتر از مقام جمع است و «جمع‌الجمع» نامیده می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۱۰۳-۱۰۴).

در طول قرون سـوم تا نهم هجری، تفکر عرفانی در خانقاه‌ها، مسـاجد و مدارس راه خود را به سوی عرفان عملی گشود و در نتیجه در حالات بدنی سالکانش نمود بیشتری یـافت که امروزه اصـــول آن را در متون، حکایات و روایات عرفانی می‌توان باز یافت (مبلغی آبادانی، ۱۳۷۶). طریقت عرفان، و به‌خصـوص تصوف، به دست برخی از فرقه‌های انحرافی چنان به خودنمایی آلوده شـــد، که از هدف اصـــلی‌اش، یعنی ســـازندگی روح ســـالک، دور شـــد. چنین شـــیوه‌ای با نقدهای تند بســـیاری از جمله غزالی در *کیمیای سـعادت*، هجویری در *کشـف المحجوب*، ابن‌جوزی در *تلبیس ابلیس* و ... مواجه شـد (زرین‌کوب، ۱۳۶۰: ۹-۴۹). در این مقاله مقصود برداشت نخست از عرفان است که موجب آمادگی روح و جسم سالک و در نهایت سرزندگی‌اش می‌شود.

در فرهنگ بصـری غرب، نخسـتین بار پیکرسازان یونانی با ایجاد حالات و حرکاتی در طراحی و سـاخت مجسـمه‌ها به شـخصـیت‌شان معنا دادند و این‌گفته سقراط را که: «حرکات بدن، تجســمی از «اعمال روح» اســت»، عملی کردند» (گامبریج، ۱۳۹۴: ۹۴). در

دوران روم باستان کوینتیلیان (Marcus Fabius Quintilianus (35-100)) در کتاب معروفش به نام *اصول نطق* (*Institutes of Oratory*) درباره شیوه استفاده سخنرانان از انواع «اشاره» سخن رانده است. در قرن هفدهم میلادی، جان بولر (John Bulwer (1606-1656))، روان‌شناس انگلیسی، به شکلی آکادمیک در کتاب معروفش *چیرولوژیا و چیرونومیا* (*Chirologia and Chirilonomia*) به موضوع شناخت حرکات دست و اشاره‌شناسی آنها پرداخت. کار اصلی و مفید بعدی به همت کشیش و مدرس انگلیسی گیلبرت اوستین (Gilbert Austin (1753-1837)) در کتابش *چیرونومیا* (*Chirilonomia*) صورت گرفت که سرشار از حرکات و اطواری است با جزئیات در خور ملاحظه برای تأثیرگذاری بر مخاطب (Beattie, 2003: 45-64). در هند و به‌خصوص در نمایش سانسکریت (Sanskrit) نیز بدن و حرکات بدنی بازیگر اهمیت ویژه‌ای داشت. از نظر آنها، هر بازیگر چهار عنصر اصلی در دسترس دارد؛ حرکت و رفتار، گفتار و آواز، لباس و آرایش، و بصیرت روان‌شناسانه (براکت، ۱۳۸۰: ۱۹۵/۱). در شرق دور سنت‌هایی همچون «هنرهای رزمی چندهزارساله» و «کارورزی‌های کل‌نگرانه‌ای همچون یوگا» در صدد بوده‌اند رابطه میان بدن و ذهن را یکپارچه و هماهنگ کنند و از این‌رو وارد تئاتر امروز هم شده‌اند (هاج، ۱۳۸۹: ۳۰). در تئاتر معاصر مغرب‌زمین نیز کارگردانان و بازیگران صاحب‌سبک در اجراهایشان بر جنبه‌های غیرکلامی تئاتر تأکید کرده‌اند: میخائیل چخوف (Michael Chekhov (1891-1955)) معتقد بود بازیگر می‌تواند از ترکیب حالت سر با بدنش، «تفکرات» و از طریق حالت دست‌ها «احساسات» و از طریق شیوه راه‌رفتن «اراده شخصیت» را نشان دهد (چخوف، ۱۳۸۹: ۹۸–۱۰۳). برشت (Berthold Friedrich Brecht (1898-1956)) در تئاتر روایی (Epic Theatre) بر جنبه غیرکلامی تأکید کرد. آرتو (Antonin Artaud (1896-1948)) در برخی آثارش زبان را کاملاً کنار گذاشت و زبان بدن را برگزید. از نظر گروتفسکی (Jerzy Grotowski (1933-1999))، واژه‌ها به خودی خود چندان اهمیت نداشتند، بلکه آنچه با واژه‌ها می‌شد انجام داد، بسیار مهم‌تر بود (دانشور، ۱۳۸۴: ۳۰–۳۶).

تصـوف و عرفان اسلامی در سیر تاریخی و تکامل ابعاد معرفتی خود بین قرون سوم تا نهم نوعی پشتوانه عظیم فرهنگی از متون و سنت‌ها فراهم کرده است؛ از سوی دیگر، یکی از بحران‌های موجود در هنر و رسـانه‌های مدرن در ایران، و به‌خصـوص سـینما، تئاتر و تلویزیون، تأثیرات منفعلانه و گاه تقلید صـرف از سـینما، تئاتر و تلویزیون غرب اسـت؛ بازیگری عنصر مشترک این سه رسانه هنری و جمعی است که می‌تواند با توسل به سـرچشـمه‌های فرهنگی کشـور، از جمله سـنت‌های موجود در تصـوف و عرفان اسـلامی، نوعی بازیگری بومی و ملی پدیدار کند و از این زاویه به ملی و بومی‌ترشـدن این رسـانه‌های جمعی کمک کند. در این مقاله نشان داده‌ایم که پرداختن به زبان بدن به عنوان بخشـی از ارتباط غیرکلامی در سـنت عرفانی ایران می‌تواند راهکارهایی برای بـازیگر فراهم کنـد و امکـاناتی ویژه و هویت‌بخش در دسـترسـش قرار دهد که در عرصه‌های بازیگری امروز، چه در صحنه تئاتر، چه روی صفحه تلویزیون و چه در پرده سینما، کمتر دیده شده است.

این تحقیق بر اسـاس مطالعات کتاب‌خانـه‌ای انجـام شـده، و روش گردآوری اطلاعات و شیوه استدلال در آن، تحلیلـی و توصـیفی است. در این پژوهش ضمن تـأکید بر نظام‌مندی هر دو موضـوع، یعنی هم عرفان اسـلامی و هم مکتب بازیگری اسـتانیسـلاوسـکی، ابتدا به مباحث نظری همچون ارتباط غیرکلامی، زبان بدن، عرفان اسلامی و نظام بازیگری استانیسلاوسکی توجه شده است. در بخش دوم مسائل مشترک عرفان و بازیگری همچون «بدن»، «حضـور» (presence, being there)، «عشقِ عارفانه» «مافوق هدف» (super objective)، «مراقبه و تمرکز» (concentration and attention, meditation) و «نگاه‌کردن» بررسی، و در پایان، یافته‌ها جمع‌بندی و نتیجه‌گیری شده است.

۱. درآمدی بر نظام عرفان اسلامی و نظام بازیگری استانیسلاوسکی

۱. ۱. نظام عرفان اسلامی و جنبه‌های غیرکلامی آن

در زبان فارسی عرفان به معنای شناخت نظری و علم حضوری به خدا است، ولی «تصوف» را برای جنبه عملی و آیینی آن به کار می‌برند. از دوران صفویه به بعد، کلمه «عرفان» به‌تدریج معنای «تصوف» را هم از آن خود کرد (مبلغی آبادانی، ۱۳۷۶؛ نصر، ۱۳۸۸: ۱۳؛ زرین‌کوب، ۱۳۴۴ و ۱۳۶۰). همان‌طور که در مکاتب مختلف بازیگری و به‌خصوص مکتب استانیسلاوسکی ما با نوعی نظام ساختارمند مواجهیم، در عرفان نیز با مکاتب متعدد روبه‌رو هستیم. البته مجموعه این مکاتب نوعی نظام منسجم و ساختارمند را شکل داده‌اند که دارای مراحل و مسیر خاصی است. در عرفان با دو مفهوم روبه‌رو هستیم؛ «مقام» و «حال»؛ «مقام» شامل مراحلی است و رسیدن به هر مرحله امری است اکتسابی و به سعی و تلاش سالک وابسته است؛ «حال» موهبتی است الاهی که بر قلب عارف وارد می‌شود و به قول معروف گاه هست و گاه نیست. عرفا معتقدند «مقام» برتر از «حال» است، هرچند بدون حال مقامی حاصل نشود (سهروردی، ۱۳۷۵: ۱۱۸/۱). علم حضوری نیز مفهومی عرفانی است که عبارت است از تجربه شخصی و پوینده عرفان که با دو اصطلاح توصیف می‌شود؛ نخست «عارف» به معنای آن کسی که در مسیر شناخت و «معرفت» قرار گرفته است و «سالک» به معنای آن عارفی که در مسیر معرفت یا «طریقت»، مرحله به مرحله جلو می‌رود (ناصح، ۱۳۸۲: ۱۶۵).

موضوع حضور در هنر بازیگری نیز یکی از موضوعات محل توجه پژوهشگران و صاحب‌نظران بازیگری بوده است؛ یوجینو بارابا (Eugenio Barba (1936-))، متفکر و صاحب‌نظر عرصه بازیگری، بحث حضور در سنت‌های شرقی را از دو لحاظ، هم «فراتررفتن از روزمرگی» و هم «کاربرد درست انرژی بازیگر» مفید و ارزشمند قلمداد می‌کند (هاج، ۱۳۸۹: ۳۱). در عرفان اسلامی این حضور و خویش‌کاوی در سکوت و نوعی خودنگری عارفانه رخ می‌دهد. سعدی «باب چهارم» کتاب *گلستان* را «در فواید

خاموشی» نام‌گذاری کرده و کوشیده است، ضمن دعوت به سکوت، حالات و حرکات غیرکلامی‌ای را برشمرد که بیشتر از سخن‌گفتن هر فرد را به مقصود می‌رساند. همچنین، «باب هفتم» را به تأثیر تربیت و «باب هشتم» را (که آخرین باب این کتاب است) به آداب صحبت و همنشینی اختصاص داده است (سعدی، ۱۳۸۲) که می‌شود آن را معادلی تقریبی برای «حضور صحنه‌ای بازیگر»[1] (The actor's inner creative state) دانست. حافظ می‌گوید: «آن کس است اهلِ بشارت که اِشارت داند» (حافظ، ۱۳۶۲: ۷۰) و باز در جایی دیگر می‌گوید: «عارفی کو که کند فهم زبانِ سوسن» (همان: ۳۵۶). لازمه «اهل بشارت» بودن و «فهم زبان سوسن»، دانستن اشارت و عارف‌بودن ذکر شده، و این نشان‌دهنده ماهیت تجربی و درک شهودی فهم زیبایی و هنر است. از سوی دیگر، وقتی مولانا اشاره می‌کند «چون غرض آمد هنر پوشیده شد» (مولوی، ۱۳۹۰: ۲۰)، به این معنا است که پرهیز و پیراستگی از «اغراض» و حواشی نیز ضرورت دارد. بنابراین، می‌توان فهمید چرا هنر ایران بعد از اسلام، به‌خصوص در قرون سوم تا نهم هجری، تا این حد با عرفان عجین است؛ هنر، نوعی معرفت است، اما نه معرفتی صرفاً استدلالی، بلکه مبنای آن، معرفت شهودی و عرفانی و جایگاهش در دل و جان هنرمند است (فهیمی‌فر، ۱۳۸۸: ۷۵).

۱. ۲. نظام بازیگری استانیسلاوسکی

نظام بازیگری استانیسلاوسکی که موجب انشعابات مهمی در آموزش بازیگری در قرن بیستم شد، انگاره‌هایی بنیادی در خود دارد: اولین و فراگیرترین این انگاره‌ها تأکید استانیسلاوسکی بر وجود زنجیره‌ای روان‌شناختی میان ذهن و بدن است. او با مطالعات روان‌شناسانه‌اش مبتنی بر نظریات تئودول ریبو ((Theodule-Armand Ribot (1839-1916)، روان‌شناس فرانسوی، تصور دکارتی غرب مبنی بر جدایی ذهن و بدن را رد و تأکید کرد: «در هر عمل جسمانی چیزی روان‌شناسانه وجود دارد و در هر حالت روان‌شناسانه چیزی جسمانی موجود است» (هاج، ۱۳۸۹: ۴۶-۴۷). دومین انگاره استانیسلاوسکی بازی

خلاقانه و مبتنی بر «حضـور بازیگر» اسـت. او این حضور را، که نتیجه تمرین، تمرکز و آمـادگی ذهنی بـازیگر اسـت، «تجربـه‌گری» می‌نـامـد. بـه این ترتیـب نظام بازیگری اسـتانیسـلاوسـکی در پی روشـی از آموزش بازیگر است که فنونش بتواند با استفاده از قابلیت‌های ذهن و بدن بازیگر مشـوق تجربه‌گری و خلاقیتش شـود (همان: ۴۷-۴۹). در این روش سـعی می‌شـود با تأکید بر تجربیات شخصی و تکامل روحی و روانی بازیگر همه جنبه‌های کارش تحلیل و بازیگری‌اش کاراتر شـود. اسـتانیسـلاوسـکی همچنین یادآوری می‌کرد بازیگران در استفاده از این نظام دقت کنند و آن را با نیازهای هنری هر نمایش‌نامه و با زمینه‌های فرهنگی تماشـاگرانشـان انطباق دهند و در صـورت لزوم تغییراتی در آن به وجود آورند (براکت، ۱۳۸۰: ۱۹۵/۳).

۲. مقایسه وجوه اشتراکی فرهنگ عرفانی و نظام بازیگری استانیسلاوسکی

۲. ۱. بدن

در عرفان و تصـوف بدن و پالایش آن نقطه آغازی برای سـیر و سـلوکِ سـالک اسـت: «خدا و جسم دو طرف درجات کمال‌اند، یعنی خدا وحدت است و جسم کثرت، جسم همیشـه در تغییر و تبدل اسـت و لغت «بود» بر آن صـادق نیست، بلکه «نمود» است. به عبارت دیگر، جسـم پیوسـته در «واقع‌شـدن» اسـت نه بودن. سـالک از طریق «سـیر و سـلوک» خویشـتن را به عالم وحدت متصل می‌کند» (غنی، ۱۳۳۱: ۱۳). در *منطق الطیر* هر کدام از مرغان ابتدا با بدن خود با هدهد به عنوان دعوتگر به سـیر و سـلوک مواجه می‌شـود و قدم در راه معرفت می‌گذارد (عطار، ۱۳۸۴). این سفر معنوی در نهایت باید به تغییر شـیوه نگاه، و سـپس تغییر رفتار و زندگی سـالک منجر شـود و او را جانی تازه ببخشـد. تری شـریبر (Terry Schreiber (1937-)) در کتابش، *تکنیک‌های پیشـرفته بازیگری*، اشـاره می‌کند که برای کار روی شـخصیت‌های نمایشی گاه لازم است زندگی حیواناتی شـبیه شخصیت را مشاهده کرد و از این طریق به کشف وجوه پنهان آن نائل شد؛ او نام

این مرحله را «کار حیوانی» (Animal Work) می‌گذارد و یادآوری می‌کند: «بازیگران زیادی را دیده‌ام که با یکی‌کردن شخصیت‌هایشان با حیوانات، به غنای زندگی شخصیت‌شان افزوده‌اند، این یکی‌کردن شامل، زبان بدن، حالت ایستادن و حتی اخلاق و خصوصیاتشان است (شریبر، ۱۳۹۵: ۹۱). سهروردی هم در رساله کوچکش، *نامه پرندگان*، سالکان راه حقیقت را، که در سلوک خویش مسیر پُرپیچ و خم و دشواری پیش رو دارند، به توجه به برخی حیوانات ترغیب می‌کند، حیواناتی مانند خارپشت، مار، کِرم، کژدُم، شترمرغ، افعی، سمندر و خفاش:

> ای برادران حقیقت! سرّ خود را پنهان کنید، چونان پنهان‌کردن خارپشتان ... ای برادران حقیقت! پوست خود را بشکافید، به‌سان ماران به هنگام پوست‌اندازان، آرام و بی‌صدا روید چونان کرمان، همسان کژدم باشید و سلاح خویش هماره به دوش کشید! که شیطان از پشت بر آدم می‌تازد ... به‌سان شترمرغان سنگ‌های آتشین فرو برید! چونان افعیان استخوان‌های سخت را نرم کنید! سمندر باشید و با اطمینان جامه از آتش درپوشید! همانند خفاشان از آشکارشدن در روز بپرهیزید که خفاشان نیکوترین پرندگان‌اند (تقی، ۱۳۸۷: ۳۰).

یوتا هاگن (Uta Hagen (1919-2004)) نیز وقتی ضمن بررسی کار هنری و درونی بازیگر، او را متوجه مطالعه وضعیت حیواناتی همچون گربه می‌کند، گویی به همین موضوع اشاره دارد (Hagen, 1973: 27). از این‌رو گاه لازم است برای نشان‌دادن میزان حساسیت شخصیت‌ها، به جای الگوگرفتن از حرکات انسان، حرکات حیوانات را الگوبرداری کرد.

۲. ۱. ۱. کنش‌های بدنی

زبان بدن عبارت است از انتقال پیام از طریق دیدن و دیده‌شدن. زبان بدن بخشی از ارتباط غیرکلامی است. بررسی‌های تجربی از فرآیند ارتباط نشان می‌دهد زبان کلامی ۷ درصد، صدا، آهنگ، ریتم، لحن ۳۸ درصد و زبان بدن ۵۵ درصد از این فرآیند را تشکیل می‌دهند (Sussman, 1998: 21; Mehrabian, 1968: 52-55). مولانا در قصه «مداح

و ممـدوح» تـأکید می‌کند اگر ما ببینیم زبان در حال گفتن چیزی اســـت و حرکات و اشـــارات چیزی دیگری می‌گوینـد، حق با زبان بدن اســـت و البته از ســـوی مخاطب نکته‌سنج هم زبان بدن باور می‌شود.

گر زبانت مدح آن شه می‌کند　　هفت اندامت شکایت می‌کند

(مولوی، ۱۳۷۴: ۶۲۵)

در این حکایت مولانا تأکید می‌کند که سخن دروغ چون با زبان بدن مطابقت ندارد، موجب رسوایی می‌شود:

شرم دار و لاف کم زن، جان مکَن　　که بسی جاسوس هست آن سوی تن

(همان: ۶۲۶)

در شـعر شـاعرانی که نگاه عارفانه داشـته‌اند و با مراحل سـیر و سلوک آشنا بوده‌اند رفتار و افعالی انعکاس یافته که نوعی کنش عرفانی و عاشقانه را پدیدار می‌کند. مثلاً در شـــعر حـافظ افعالی همچون «دامن در کف آوردن»، «پرده از رخ برگرفتن»، «پاک‌کردن عرق»، «دست در دامن بردن»، «خرامیدن سرخوشانه»، «ایستادن همچون شمع»، «حرکت همچون باد» و «گره از جبین گشودن» در اشعار زیر اِبرازی عارفانه یافته‌اند:

طالع اگر مدد دهد　　دامنش آورم به کف

(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۹۶)

«ساقی بیا که یار ز رخ پرده برگرفت» (همان: ۱۸۸)

«آمد از پرده به مجلس، عرقش پاک کنید» (همان: ۲۸۶)

«از ِ سر کشته خود می‌گذرد، همچون باد» (همان: ۲۵۶)

«قدحی درکش و سرخوش به تماشا بخرام!» (همان: ۳۶۰)

«استاده‌ام چو شمع مترسان ز آتشم!» (همان: ۶۷۴)

«چو باد عزمِ سر کوی یار خواهم کرد» (همان: ۲۷۸)

«عدو چو تیغ کشد، من سپر بیندازم» (همان: ۱۶۸)

«رضا به داده بده وز جبین گره بگشای» (همان: ۹۰)

برخی از عرفا کوشـــیده‌اند حالات بدنی ســـالک را در امور جزئی او نیز طراحی و پیشـنهاد کنند. یکی از این عرفا شـهاب‌الدین عمر سـهروردی، استاد سعدی است که در کتابش با عنوان *عوارف المعارف*، که در ۶۳ باب تألیف شده، دقایق زندگی سالک را در ۶۳ باب بررسی می‌کند. باب چهل‌وسوم این کتاب، که درباره آداب غذاخوردن است، از نظر حـالات بدنی در خور توجه اســت (ســهروردی، ۱۳۸۶: ۹۷). در این «باب» می‌توان حـالات بـدنی و رفتـارهـای ذیـل را شـــاهـد بود: «نمک‌خوردن پیش و پس از غذا»، «غذاخوردن»، «آب‌نوشیدن»، «داد و ستد با دست راست»، «غذاخوردن از گوشه ظرف و ... که بسیاری از این آداب کم و بیش در غذاخوردن بسیاری از خانواده‌های سنتی ایرانی هنوز هم رعایت می‌شـــود اما آگاهی از آنها و اجرای آگاهانه‌شـــان به وســـیله بازیگر می‌تواند، هنرش را بســیار غنی‌تر کند. در بســیاری از منظومه‌های عاشــقانه تحت تأثیر فضـای عارفانه حاکم بر فرهنگ ایران، رفتارهای عاشـق و معشوق رنگ عرفانی به خود می‌گیرد. در منظومـه *لیلی و مجنون*، مجنون پس از ازدواج لیلی لبـاس و غذایش را به نیـازمنـدان می‌بخشـــد، و راهی بیـابـان می‌شـــود، همچون عـارفی که برای عبادت به خلوت‌نشینی رو می‌آورد و با حیوانات همنشین و هم‌زبان می‌شود (نظامی، ۱۳۷۹).

۲. ۱. ۲. سکوت

در عرفان حتی حالت ســـکون و بی‌حرکتی مطلق نیز مهم اســـت که در امورات مذهبی همچون نماز، نیایش و دعا ریشـــه دارد و نتیجه چیرگی و تســـلط بر قوای بدنی اســـت (ابن‌سـینا، ۱۳۷۷: ۳۰۳). اسـتانیسـلاوسکی معتقد است سکون بدن بازیگر در حالت ایدئال آن، سـرشـار از فعالیت درونی است؛ چراکه حتی «بعضی وقت‌ها شدتِ عمل و فعالیت درونی باعث متوقف‌شـدن فعالیت جسـمانی می‌شـود» (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷: ۱۱۰–۱۱۱). برای رسیدن به سکون و سکوت ایدئال در بازیگری تمرینات گوناگونی طراحی می‌شود که عموماً از آنها به عنوان تمرینات «تمرکز» و «آماده‌ســازی» یاد می‌شــود (شـریبر، ۱۳۹۵: ۵۳). میرچا الیاده (Mircea Eliade (1907-1986))، اسطوره‌شناس رومانیایی، معتقد است عارفان

مسلمان ضمن «ذکرگفتن»، به چنان تمرکز و تنظیم تنفسی می‌رسند که فقط با تمرینات یوگای بوداییان هد مقایسه‌پذیر است (Eliade, 1975: 82-83). در *منطق الطیر* هدهد، پرندگان را به علت کوته‌نظری‌شان در انتخاب اهداف سطحی در زندگی به باد انتقاد می‌گیرد. زیرا آنچه مهم است، انتخاب سیمرغ به عنوان متعالی‌ترین آرمان است (عطار نیشابوری، ۱۳۸۴).

۲. ۱. ۳. حالت نگاه

نگاه‌کردن از نظر فیزیکی، نوعی دریافت اطلاعات از طریق چشم‌ها است. اما هم در هنر بازیگری و هم در عرفان، نگاه‌کردن حاوی معانی و تأثیرات فراوانی است. روان‌شناسان معتقدند چون نگاه‌کردن بخشی از زبان بدن است بنابراین وقتی چشم‌ها چیزی می‌گوید و زبان چیزی دیگر، شخص با تجربه زبان چشم‌ها را باور می‌کند (Helps, 1992: 69). برخی روان‌شناسان حالت‌های نگاه را چنین تقسیم‌بندی کرده‌اند: نگاه معنادار، نگاه پُرحسرت، نگاه با چشمان شگفت‌زده، نیم‌نگاه، نگاه گرم، نگاه شیفته، نگاه عاشقانه، نگاه هرزه، نگاه شرم‌آور، نگاه دزدانه، زیرچشمی نگاه‌کردن با چشم نیم‌باز، نگاه‌کردن از سوراخ، نگاه‌کردن و خود را به ندیدن زدن، نظربازی، نگاه نازآلود، نگاه رازآلود، نگاه غم‌زده، نگاه کینه‌ورزانه، نگاه خشمناک و غضب‌آلود (Ibid.). استانیسلاوسکی تکنیک‌هایی همچون تکنیک «به‌کارگیری تخیل» (using of imagination)، تکنیک «اگر جادویی» (magic if)، تکنیک «دایره توجه» (circle of attention)، تکنیک «قطعات و هدف‌ها (وظایف)» (bits and tasks)، تکنیک «باور و احساس حقیقت» (belief and the sense of truth) (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷) و ... را به این دلیل طراحی کرد که بتواند بازیگر را به سوی حقیقتی ژرف راه برد، حقیقتی که فقط از طریق نگاه مناسب و باور بازیگر می‌تواند خود را بروز دهد، «به یاد بیاورید که چشم آیینه‌دار روح است و نگاه تهی آیینه‌داری است که روح تهی را باز می‌تاباند» (همان: ۳۶۹).

در هنر بازیگری چشم و شیوه نگاه‌کردن بسیار اهمیت دارد. مایکل کین (Michael Caine (1933-))، بازیگر بزرگ انگلیسی و برنده جایزه اسکار بازیگری، تأثیر چشم‌ها بر

تماشاگر و باور او را «جادویی» قلمداد می‌کند، به این دلیل که: «همه چیز از آنها سرچشمه می‌گیرد، به‌خصوص در نماهای نزدیک» (کین، ۱۳۸۷: ۵۸-۵۹). مولانا در دفتر دوم مثنوی در حکایتی از رویارویی منافقان با پیامبر، نشان می‌دهد که سوگند و دلایل زبانی آنها یک چیز می‌گوید و نگاه و چشم‌هایشان چیز دیگر؛ بنابراین، خطاب به آنها می‌گوید:

راستان را حاجت سوگند نیست　　زآنکه ایشان را دو چشم روشنی است

(مولوی، ۱۳۷۴: ۲۹۴)

البته مولانا در پی نگاه تازه‌ای می‌گردد، نگاهی که فراتر از تمام نگاه‌های عادی و مادی است. او در پی نگاهی است که حس فراتر رود و به حقیقتی دست یابد که چشم مادی آن را درنمی‌یابد. از این‌رو در دفتر سوم مثنوی با استفاده از حکایت «پیل اندر تاریکی» مقصود خود را یافتن بینش درونی و فراحسی ذکر می‌کند:

چشم حس همچون کف دست است و بس　　نیست کف را بر همه او دسترس

(مولوی، ۱۳۷۴: ۳۹۱)

بخش تکنیک «ارتباط» (communication) (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷: فصل ۱۰) از نظام آموزش بازیگری استانیسلاوسکی به دنبال چنین مقصودی است. همانند حکایت «فیل در تاریکی» مولوی، استانیسلاوسکی اشاره می‌کند که ایجاد ارتباط با مخاطب و نفوذ بر روان و تأثیر عمیق بر او نیاز به فهم اجزایی دارد، که به وسیله چشم درونی بازیگر و از طریق تکنیکی که او آن را «پرتوافکنی و پرتوگیری» (radiating out and radiating in) می‌نامد (همان: ۳۸۹)، باید بخش‌هایی از حقیقت ارتباط با مخاطب را کشف کند، اما هیچ کدام از این بخش‌ها به معنای انجام‌دادن کامل فرآیند ارتباط نیست؛ همان‌طور که در حکایت مولانا هم کشف خرطوم، گوش یا پای فیل نشان‌دهنده بخشی از موجودیت فیل است اما هر کدام به معنای فهم کلیت فیل نیست؛ این بخش‌ها عبارت‌اند از: ارتباط با شخصیت مقابل (communication with your fellow actor)، ارتباط با تماشاگر (communication with the audience)، نمایش طرح خطوط ظاهری سیمای نقش (demonstratingthe shape of a role)،

گزارش ساده نقش (reportage)، خودنمایی در نقش و نقش‌نمایی در خود (exhibitionism) (همان: ۳۸۶). در جریان هر بخش از بخش‌های این ارتباط، بازیگر باید میان درون خودش، یعنی روان، ذهن، تخیل و تصوراتش، و بیرون خودش، یعنی جسم و ابزارهای بدنی‌اش، به منظور ارتباط، نوعی داد و ستد ایجاد کند (همان: ۳۶۶-۳۹۶).

۲. ۱. ۴. کنش پوشش

در اسلام این باور وجود دارد که خداوند بدن انسان را، پیش از سقوط از باغ عدن، از نظر شکل و مشخصات همانند خودش آفریده، و بنابراین بعد از سقوط و در زندگی زمینی بهتر است: «این‌جسم مقدس پوشیده شود و البته این پوشش نباید بر اندام‌ها گران بیاید و مانع حرکات آنها شود» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۱۲). لباس عموماً در جوامع اسلامی فاقد نشانه‌های اختلاف طبقاتی است (همان: ۱۱۱) و در میان عرفا و صوفیان به نوعی فرمالیسم ویژه به نام «خرقه» میل می‌کند که بر دو نوع است؛ نخست «خرقه ارادت» و دوم «خرقه تبرک»؛ «هر طالبی هم که به دست شیخ مأذونی توبه کرده و با او بیعت می‌کند، برای اینکه متخلق به اخلاق‌الله و ملبس به لباس تقوای او شود خرقه ارادت می‌شود» (آزمایش، ۱۳۸۰: ۵۶). اما خرقه تبرک حالت تشریفاتی دارد و خرقه‌ای است که مشایخ و بزرگان صوفیه به علاقه‌مندان طریقت می‌دادند تا به برکت آن و با حفظ حدود شرع و آداب طریقت، مستعد قبول خرقه ارادت شوند (همان: ۵۷). همچنین، شرایط پذیرفتن فتوت و جوان‌مردی، گذشته از مسائل آیینی و اعتقادی خاص صوفیان و فتیان، رسم جامه‌پوشیدن را دارد که مشتمل بر مراحل ذیل است: «خوردن آب و نمک»، «میان‌گشادن»، «کمربستن»، «رخصت‌طلبیدن»، «پای‌پوشیدن و لُنگ‌بستن» (مبلغی آبادانی، ۱۳۷۶: ۷۳۲/۲).

۲. ۱. ۵. توجه به درون

این موضوع که معنای بازیگر در زبان انگلیسی (actor) به معنای «عمل‌کننده» است ظاهراً در همه نظام‌های بازیگری مشترک است، اما استانیسلاوسکی برخلاف دیگر نظام‌های

آموزش بازیگری که بیشتر به «عمل بیرونی» (physical action) و فرمالیستی بها می‌دهند، بر «عمل درونی» (mental action) تأکید می‌کند. او «عمل درونی» را برانگیزاننده و محرک بازیگر در انجام‌دادن هر «عمل بیرونی» دیگر می‌داند و عمل بیرونی را بدون پشتوانه عمل درونی ناقص و پوچ ارزیابی می‌کند (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷: ۸۲– ۱۳۳). در عرفان هم، برخلاف مکاتب فکری دیگر که بیشتر بر معرفت حصولی و عقلی تأکید می‌شود، معرفت حضوری اهمیت دارد. مولوی مانند استانیسلاوسکی، که بازیگر را به تجربه‌های درونی و شخصی برای خویش راهنمایی می‌کرد، سالک را در پی نوعی علم و معرفت درونی معرفی می‌کند. او این نوع علم را «علم نهانی» و درونی می‌داند؛ علمی که در درون ما است، اما ما به علت مشغولیات به امور روزمره آن را از یاد برده‌ایم، حکایت رقابت در مهارت نقاشی میان رومیان و چینیان در این زمینه نمونه در خور توجهی است:

ور مثالی خواهی از «علم نهان» قصه گو از رومیان و چینیان

(مولوی، ۱۳۷۴: ۱۵۳)

در اینجا مولویِ عارف باید با استفاده از مکاشفه، از امور سطحی و ظاهری عبور کرده، به باطن اشیا نفوذ کند (زرین‌کوب، ۱۳۴۴: ۳۳– ۳۴).

عکس آن تصویر و آن کردارها زد بر این صافی شده دیوارها

هر چه آنجا دید، اینجا بِه نمود دیده را از دیده‌خانه می‌ربود

(همان: ۱۵۳)

در اینجا شاعر رومیان را همان صوفیانی می‌داند که درونشان را صیقل داده‌اند و با کسب دانشی شهودی به کمال، و به بیان مولوی، «عین‌الیقین» دست یافته‌اند (همچنین، نک.: رسولی بیرامی، ۱۳۸۷: ۲۱۱). این نوع معرفت ریشه معرفت پدیدارشناسانه (phenomenological) است، معرفتی که با شهود و مکاشفه همراه است. در تعریف این شهود و درون‌بینی برگسون (Henri Bergson (1859-1941))، فیلسوف فرانسوی، می‌گوید شهود «آن‌گونه همدلی عقلانی است که به وسیله آن می‌توان به درون موضوع راه یافت تا آنچه را در وجود موضوع امری بی‌مانند و توصیف‌ناپذیر است باز توان شناخت»

(زرین‌کوب، ۱۳۴۴: ۳۴). بنابراین، بازیگری که بخواهد در پی کشف حقیقتِ زندگی هنری بگردد، می‌تواند از ره‌توشه‌های عرفانی بهره بسیار بگیرد.

۲. ۱. ۶. عشق مافوق

مافوق هدف از نظر استانیسلاوسکی آن هدف والایی است که هم در متون نمایشی قوی هست و هم نویسنده اصیل واجد آن است. بازیگر هم لازم است چنین هدفی در زندگی هنری‌اش داشته باشد. استانیسلاوسکی درباره تولستوی این مافوق هدف را «تکامل زندگی انسان»، درباره چخوف آن را «مبارزه با روح کاسبکارانه و دون‌مایگی و تلاش برای رسیدن به یک زندگی بهتر» دانسته است. استانیسلاوسکی داشتن مافوق هدف را برای تکامل روحی و هنری بازیگر ضروری می‌داند، اما تأکید می‌کند هر مافوق هدفی نمی‌تواند موجب پیشرفت کاری و شکوفایی درونی و هنری بازیگر شود. او فقط آن مافوق هدفی را مناسب و شایسته بازیگر می‌داند که موجب برانگیختن تخیل و ترغیب احساسات عمیق او و نیز برانگیزاننده زندگی درونی‌اش باشد (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷: ۴۸۷/۱-۴۹۶). در طریقت عرفان این مافوق هدف که در تمام رگ و پی سالک جریان می‌یابد و او را به تلاش و کوشش در طی‌کردن مسیر تکامل یاری می‌دهد، «عشق» است. به بیان سهروردی، عشق است که طالب را به مطلوب می‌رساند، و لذا سالک باید با تمام توان و اراده بکوشد خود را مستعد آن کند (سهروردی، ۱۳۷۷: ۶۵). سهروردی عشق را دارای سه مرحله می‌داند:

> محبت چون به غایت رسید آن را عشق خوانند و عشق خاص‌تر از محبت است. زیرا که همه‌عشقی، محبت باشد اما همه‌محبتی، عشق نباشد و محبت خاص‌تر از معرفت باشد. زیرا همه‌محبتی، معرفت باشد اما همه‌معرفتی، محبت نباشد ... پس اول پایه معرفت است، دوم پایه محبت و سِیُم پایه عشق. و به عالم عشق، که بالای همه است، نتوان رسیدن، تا از معرفت و محبت دو پایه نردبان نسازد (همان: ۶۵).

توشیهیکو ایزوتسو (Toshihiko Izutsu (1914-1993))، فیلسوف و اسلام‌شناس ژاپنی، اتحاد میان عین (جسم و جهان واقعی) و ذهن (درون و عالم تفکر) را برای رسیدن به معرفت حقیقی ضروری می‌داند و از زبان ملاصدرا نقل می‌کند که فقط زمانی علم و معرفت حاصل می‌شود که با استفاده از روش شهودی، عالِم و معلوم با هم یکی شوند (ایزوتسو، ۱۳۴۹) و عشق این را به انجام می‌رساند.

تلقی جامی از عشق، در *هفت اورنگ*، از این نظر در خور تأمل است که لیلی را مظهر عشق مطلق دانسته و مجنون را نه عاشقی مجازی، بلکه عارفی الاهی تصویر کرده که در جست‌وجوی عشق الاهی است. مجنون وقتی آهویی زیبا را، که چشمش شبیه چشم لیلی است، از دام می‌رهاند، چنین می‌گوید:

تا ز لیلی بُوَد تو را بویی　　کم مباد از وجود تو مویی

(جامی، ۱۳۷۸: ۲۱۸/۱)

احمد غزالی در رساله *سوانح العشق*، مافوق هدفِ «عشق» را امری جاری و آنی می‌بیند که برخلاف اهداف دیگر زندگی همچون، موفقیت، کمال، شادی و ... هدف در جای دیگری نیست، بلکه مسیر رسیدن به هدف و خود هدف یکی است و سالکی که دچار این حالات شده باشد، در همه لحظات زندگی‌اش پرانگیزه و برانگیخته است، نه فقط در لحظه رسیدن به هدف یا با امید رسیدن به هدف. از نظر غزالی، سالکی که دچار عشق شده باشد:

> مرغ خود است و آشیان خود است، ... پر خود است و بال خود است. قبله خود است و مستقبل خود است. طالب خود است مطلوب خود است ... او هم باغ است و هم درخت، هم شاخ است و هم ثمره، هم آشیان است و هم مرغ:
>
> ما در غم عشق غمگُسار خویشیم　　شوریده و سرگشته کار خویشیم
>
> سودازدگان روزگار خویشیم　　هم صیادیم و هم شکار خویشیم
>
> (غزالی، ۱۳۵۲: ۱۷)

شاه نعمت‌الله ولی، عارف مشهور قرن هشتم و نهم هجری، عشق را شاه‌کلید زندگی و حرکت جان و در نتیجه بدن می‌داند:

تن به جان زنده است و جان از عشق　　در بـــدن، روح مـــا روان از عشق
عشق دانـــد که ذوق عـــاشق چیست　　باز جـــــو ذوق عاشقـــان از عشق
هر چـــه در کائنات موجـــود است　　جُـود عشق است و باشد آن از عشق

(شاه نعمت الله ولی، ۱۳۸۵)

نتیجه

عرفان اســلامی و بخش عملی‌اش، که به بدن ســالک نیز توجه می‌کند و به «تصــوف» موسـوم است، قابلیت‌های فراوانی برای خلاقیت و نوآوری بازیگر فراهم می‌کند. به‌ویژه که این شـکل از کسـب معرفت، بنیادهای شـهودی و تجربی دارد و به‌شدت بر حضور سـالک تأکید دارد. سـیسـتم بازیگری اسـتانیسـلاوسـکی توجه به فرمالیسم صرف را به پرسـش کشـید و بر احسـاسـات، عواطف و درونیات بازیگر متمرکز شد. این نظام، که نظـامی بـاز و مبتنی بر مکاشـــفه و تجربه‌گری اســـت، زمینه‌های لازم برای به‌کارگیری پشـتوانه‌های فرهنگی از سـراسر دنیا را دارد. عرفان و تصوف اسلامی می‌تواند هم برای بـازیگران بومی زمینـه‌هـای خلاقیـت و درک بهتر از بـازیگری ایجـاد کند و هم از این رهگذر نشـــان‌دهنده ظرفیت‌های نهفته‌ای باشـــد که می‌تواند توجه مخاطبان داخلی و جهانی را به خود جلب کند. بی‌شـک این نکته که عرفای بزرگ ایرانی توانسته‌اند بعد از ترجمه آثارشـان در جهان نفوذ کنند، نویددهنده این اسـت که بازیگران برخاسته از این فرهنـگ هم می‌تواننـد جهـانی شـــوند. در برخی متون عرفانی حالات بدن حیوانات به عنوان الگویی برای کنش عملی سالک پیشنهاد شده که از این نظر متناطر با تکنیک «کار حیوانی» اسـت که برخی پیروان اسـتانیسـلاوسـکی، همچون شـریبر و هاگن، پیشـنهاد کرده‌اند. «معرفت حضوری» که در آن «دریافت درونی حقیقت» برای سالک اهمیت دارد

با تکنیک «از درون به بیرون» در بازیگری مقایسه‌پذیر است؛ حالت‌های سکون که در عرفان فرصتی است برای مراقبه، نیایش و حضور، در بازیگری برای ایجاد تمرکز بازیگر اهمیت می‌یابد. پوشش‌های خاص اسلامی و به‌خصوص اهل عرفان، همچون «خرقه ارادت» و «خرقه تبرک»، هر کدام بار معنایی خاصی با خود دارند که از این نظر می‌تواند محل توجه بازیگر ایرانی قرار گیرند. عرفان با فراتررفتن از نگاه حسی در پی گشودن چشم عارف به روی حقایق عالم و نوعی ژرف‌نگری است. بازیگر نیز در پی آن است که با نگاهی عمیق، روح و درون شخصیتش را تجسم بخشد که پیامد آن ارتباط عمیق و تأثیرگذار با مخاطب است. در عرفان مفهوم «عشق» اهمیت کانونی دارد و از این نظر با انگاره «مافوق هدف» استانیسلاوسکی متناسب و متناظر است.

پی‌نوشت

۱. نوعی حالت هوشیار و خلاقهٔ بازیگر که زمان حال و بودن روی صحنه را درک می‌کند (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷: فصل ۱۴).

منابع

آزمایش، سید مصطفی (۱۳۸۰). *عرفان ایران: مجموعه مقالات*، تهران: حقیقت، چاپ اول.

ابن سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۷۷). *الاهیات نجات*، ترجمه و پژوهش: یحیی یثربی، تهران: فکر روز.

استانیسلاوسکی، کنستانتین سرگیوویچ (۱۳۸۷). *آماده‌سازی هنرپیشه: مجموعه آثار استانیسلاوسکی*، ج۱، *آماده سازی هنرپیشه*، تهران: سروش، چاپ چهارم.

ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۴۹). «ساختمان اساسی تفکر فلسفی در اسلام»، ترجمه: غلامرضا اعوانی، در: *معارف اسلامی*، ش۱۱، ص۶۳-۶۹.

براکت، اسکار جی. (۱۳۸۰). *تاریخ تئاتر جهان*، ترجمه: هوشنگ طاهری، تهران: مروارید، چاپ سوم، ج۱ و ۳.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۶). *زبان و بیان در هنر اسلامی*، ترجمه: مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.

تقی، شکوفه (۱۳۸۷). *دو بال خرد: عرفان و فلسفه در رسالة الطیر ابن‌سینا*، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۸). *مثنوی هفت اورنگ*، تهران: میراث مکتوب، چاپ اول، ج۱ و ۲.

چخوف، میخائیل (۱۳۸۹). *بازیگری*، ترجمه: کیاسا ناظران، تهران: قطره، چاپ سوم، ج۲.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین (۱۳۶۲). *دیوان اشعار*، به کوشش: پرویز ناتل خانلری، تهران: شرکت طبع کتاب.

خاکی، محمدرضا (۱۳۸۷). «ظهور شیوه‌های نوین بازیگری در قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم»، در: *هنرهای زیبا*، ش۳۴، ص۱۱۱-۱۱۸.

دانشور، داوود (۱۳۸۴). *صدا و بیان برای بازیگر* (۱)، تهران: سمت، چاپ دوم.

دهباشی، مهدی؛ میرباقری، سید علی‌اصغر (۱۳۹۱). *تاریخ تصوف*، تهران: سمت.

رسولی بیرامی، ناصر (۱۳۸۷). *بررسی تطبیقی اندیشه‌های افلاطون و مولوی*، تهران: بهجت، چاپ اول.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۴). *ارزش میراث صوفیه*، تهران: آریا.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۰). *دنبالهٔ تصوف در ایران*، تهران: امیرکبیر، چاپ هفتم.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۵). *ارزش میراث صوفیه*، تهران: امیرکبیر، چاپ اول.

سجادی، سید ضیاءالدین (۱۳۷۴). *مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف*، تهران: سمت.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۸۲). *گلستان*، به کوشش: محمدعلی فروغی، تهران: سرایش، چاپ اول.

سهروردی، ابوحفص عمر شهاب الدین (۱۳۸۶). *عوارف المعارف*، تهران: علمی و فرهنگی.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۷۵). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، تصحیح و مقدمهٔ: هانری کربن، سید حسین نصر، نجف‌قلی حبیبی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ دوم.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۷۷). *قصه‌های شیخ اشراق*، ویرایش: جعفر مدرس صادقی، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

شاه‌نعمت‌الله ولی (۱۳۸۵). *کلیات اشعار شاه‌نعمت‌الله ولی*، به کوشش: جواد نوربخش، تهران: یلدا قلم، چاپ یازدهم.

شریبر، تری (۱۳۹۵). *تکنیک‌های پیشرفته بازیگری*، ترجمه: امیر امیری، تهران: انتشارات آموزش و پژوهش سازمان صدا و سیما.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۸۴). *منطق الطیر*، تصحیح: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ دوم.

غزالی، احمد (۱۳۵۲). *رسالهٔ سوانح و رساله‌ای در موعظه*، به کوشش: جواد نوربخش، تهران: فردوسی، چاپ اول.

غنی، قاسم (۱۳۳۱). «بحثی در تصوف»، در: *یغما*، ش۶، ص۱۷.

فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۸۸). «جستاری در زیبایی‌شناسی هنر اسلامی»، در: *فرهنگ و هنر*، ش۲، ص۷۳-۸۲.

قشیری، ابوالقاسم (۱۳۹۱). *رساله قشیریه*، ترجمه: ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علمی و فرهنگی.

کین، مایکل (۱۳۸۷). *بازیگری سینما*، ترجمه: محمدباقر قهرمانی، تهران: سورهٔ مهر، چاپ دوم.

گامبریج، ارنست (۱۳۹۴). *تاریخ هنر*، ترجمه: علی رامین، تهران: نی، چاپ هفتم.

مبلغی آبادانی، عبدالله (۱۳۷۶). *تاریخ صوفی و صوفی‌گری*، تهران: حُر، چاپ اول.

مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۴). *مثنوی معنوی*، به کوشش: رینولد الین نیکلسون، تهران: بهزاد، چاپ هفتم.

ناصح، محمدمهدی (۱۳۸۲). «فرهنگ و جهان‌بینی در آثار عرفانی فارسی»، در: *مجلهٔ علوم و ادبیات انسانی دانشگاه بیرجند*، ش۳، ص۱۶۳-۱۷۶.

نصر، سید حسین (۱۳۸۸). *عرفان اسلامی در شرق و غرب: گفت‌وگوی دکتر سید سلمان صفوی با پروفسور سید حسین نصر*، قم: سلمان آزاده.

نظامی گنجوی، ابومحمد الیاس بن یوسف (۱۳۷۹). *لیلی و مجنون*، تصحیح: وحید دستگردی، تهران: سوره مهر.

هاج، آلیسون (۱۳۸۹). *آموزش و پرورش بازیگر در قرن بیستم*، ترجمه: داوود دانشور، منصور براهیمی و مجید اخگر، تهران: سمت، چاپ اول.

Beattie, Geoffrey (2003). *Visible Thought*, New York: Routledge.

Eliade, Mircea (1975). *Patanjali and Yoga*, Trans. Charles Lam markmann, New York: Schochen.

Hagen, Uta (1973). *Respect for Acting*, New York: Macmillan.

Helps, Vanessa (1992). *Negotiating Evry Body Wins*, BBC Books.

Sussman, Lyle (1998). *Comex: The Communication Experienne in Human Relations*, South-western Publishing.

Mehrabian, Albert (1968). "Communication Without Words", in: *Psychology Today*, 2 (9): pp. 52-55.

References

Attar Neyshaburi, Farid al-Din Mohammad. 2005. *Mantegh al-Tayr (Language of Birds),* Edited by Mohammad Reza Shafii Kadkani, Tehran: Speech, Second Edition. [in Arabic]

Azmayesh, Seyyed Mostafa. 2001. *Erfan Iran: Majmueh Maghalat (Iranian Mysticism: A Collection of Articles),* Tehran: Truth, First Edition. [in Farsi]

Beattie, Geoffrey. 2003. *Visible Thought*, New York: Routledge.

Brockett Oscar G. 2001. *Tarikh Teatr Jahan (World Theater History),* Translated by Hushang Taheri, Tehran: Morwarid, Third Edition, vol. 1 & 3. [in Farsi]

Burckhardt, Titus. 2007. *Zaban wa Bayan dar Honar Islami (Art of Islam: Language and Meaning),* Translated by Masud Rajabniya, Tehran: Sorush. [in Farsi]

Caine, Michael. 2008. *Bazigari Sinema (Acting in Film),* Translated by Mohammad Bagher Ghahremani, Tehran: Sureh Mehr, Second Edition. [in Farsi]

Chekhov, Michael. 2010. *Bazigari (Acting),* Translated by Kiyasa Nazeran, Tehran: Ghatreh, Third Edition, vol. 2. [in Farsi]

Daneshwar, Dawud. 2005. *Seda wa Bayan baray Bazigar 1 (Voice and Expression for the Actor 1),* Tehran: Samt, Second Edition. [in Farsi]

Dehbashi, Mahdi; Mir Bagheri, Seyyed Ali Asghar. 2012. *Tarikh Tasawwof (History of Sufism),* Tehran: Samt. [in Farsi]

Eliade, Mircea. 1975. *Patanjali and Yoga*, Trans. Charles Lam markmann, New York: Schochen.

Fahimifar, Asghar. 2009. "Jostari dar Zibayishenasi Honar Islami (An Essay on the Aesthetics of Islamic Art)", in: *Culture and Art,* no. 2, pp. 73-82. [in Farsi]

Ghani, Ghasem. 1952. "Bahthi dar Tasawwof (A Discussion in Sufism)", in: *Yaghma,* no. 6, pp. 17. [in Farsi]

Ghazzali, Ahmad. 1973. *Resaleh Sawaneh wa Resaleh-yi dar Moezeh (A Treatise on Accidents and a Treatise on Preaching),* Prepared by Jawad Nurbakhsh, Tehran: Ferdosi, First Edition. [in Farsi]

Ghoshayri, Abolghasem. 2012. *Resalah Ghoshayriyah (Treatise of Ghoshayriyah),* Translated by Abu Ali Hasan ibn Ahmad Othmani, Edited by Badi al-Zaman Foruzanfar, Tehran: Scientific & Cultural. [in Arabic]

Gombrich, Ernst. 2015. *Tarikh Honar (The Story of Art),* Translated by Ali Ramin, Tehran: Ney, Seventh Edition. [in Farsi]

Hafez Shirazi, Shams al-Din. 1983. *Diwan Ashar (Poetry Book),* Prepared by Parwiz Natel Khanlari, Tehran: Book Publishing Company. [in Farsi]

Hagen, Uta. 1973. *Respect for Acting*, New York: Macmillan.

Helps, Vanessa. 1992. *Negotiating Evry Body Wins*, BBC Books.

Hodge, Alison. 2010. *Amuzesh wa Parwaresh Bazigar dar Gharn Bistom (Twentieth Century Actor Training),* Translated by Dawud Daneshwar, Mansur Ibrahimi & Majid Akhgar, Tehran: Samt, First Edition. [in Farsi]

Ibn Sina, Hoseyn ibn Abdollah. 1998. *Elahiyat Nejat (Salvation Theology),* Translated & Researched by Yahya Yathrebi, Tehran: Thought of Day. [in Farsi]

Izutsu, Toshihiko. 1970. "Sakhteman Asasi Tafakkor Falsafi dar Islam (The Basic Structure of Philosophical Thinking in Islam)", Translated by Gholam Reza Awani, in: *Islamic Teachings,* no. 11, pp. 63-69. [in Farsi]

Jami, Abd al-Rahman. 1999. *Haft Urang,* Tehran: Written Heritage, First Edition, vol. 1 & 2. [in Farsi]

Khaki, Mohammad Reza. 2008. "Zohur Shiweh-hay Nowin Bazigari dar Gharn Nuzdahom wa Nimeh Awwal Gharn Bistom (The Emergence of New Ways of Acting in the 19th Century and the First Half of the 20th Century)", in: *Fine Arts,* no. 34, pp. 111-118. [in Farsi]

Mehrabian, Albert. 1968. "Communication Without Words", in: *Psychology Today*, 2 (9): pp. 52-55.

Moballeghi Abadani, Abdollah. 1997. *Tarikh Sufi wa Sufigari (Sufi History and Sufism),* Tehran: Hor, First Edition. [in Farsi]

Molawi Balkhi, Jalal al-Din Mohammad. 1995. *Mathnawi Manwi,* Prepared by Reynold Alleyne Nicholson, Tehran: Behzad, Seventh Edition. [in Farsi]

Naseh, Mohammad Mahdi. 2003. "Farhang wa Jahanbini dar Athar Erfani Farsi (Culture and Worldview in Persian Mystical Works)", in: *Science and Human Literature Journal of Birjand University,* no. 3, pp. 163-176. [in Farsi]

Nasr, Seyyed Hoseyn. 2009. *Erfan Islami dar Shargh wa Gharb: Goftoguy Doctor Seyyed Salman Safawi ba Profosor Seyyed Hoseyn Nasr (Islamic Mysticism in the East and the West: A Conversation between Dr. Seyyed Salman Safawi and Professor Seyyed Hoseyn Nasr),* Qom: Salman Azadeh. [in Farsi]

Nezami Ganjawi, Abu Mohammad Elyas ibn Yusof. 2000. *Leyli wa Majnun,* Edited by Wahid Dastgerdi, Tehran: Sureh. [in Farsi]

Rasuli |Beyrami, Naser. 2008. *Barresi Tatbighi Andisheh-hay Aflatun wa Molawi (Comparative Study of Plato's and Molawi's Thoughts),* Tehran: Bahjat, First Edition. [in Farsi]

Sadi Shirazi, Mosleh al-Din. 2003. *Golestan (Rose Garden),* Prepared by Mohammad Ali Forughi, Tehran: Serayesh, First Edition. [in Farsi]

Sajjadi, Seyyed Ziya al-Din. 1995. *Moghaddameh-yi bar Mabani Erfan wa Tasawwof (An Introduction to the Basics of Mysticism and Sufism),* Tehran: Samt. [in Farsi]

Schreiber, Terry. 2016. *Teknik-hay Pishrafteh Bazigari (Advanced Acting Techniques),* Translated by Amir Amiri, Tehran: Educational and Research Publications of the Broadcasting Organization. [in Farsi]

Shah Nematollah, Wali. 2006. *Koliyat Ashar Shah Nematollah Wali,* Prepared by Jawad Nurbakhsh, Tehran: Yalda Ghalam, 11th Edition. [in Farsi]

Sohrewardi, Abu Hafs Omar Shahab al-Din. 2007. *Awaref al-Maaref,* Tehran: Scientific & Cultural. [in Arabic]

Stanislavski, Konstantin Sergeyevich. 2008. *Amadeh Sazi Honarpisheh: Majmueh Athar Estanislaweski (Actor's Preparation: Stanislavski's Collection of Works), vol. 1, Actor's Preparation,* Tehran: Sorush, Fourth Edition. [in Farsi]

Suhrawardi, Shahab al-Din Yahya. 1996. *Majmueh Mosannafat Sheikh Eshragh (A Collection of Works by Sheikh Ishragh),* Edited & Foreworded by Henry Carbon, Seyyed Hoseyn Nasr, Najaf Gholi Habibi, Tehran: Institute of Cultural Studies and Research, Second Edition. [in Arabic]

Suhrawardi, Shahab al-Din Yahya. 1998. *Ghesseh-hay Sheikh Ishragh (Tales of Sheikh Ishragh),* Edited by Jafar Modarres Sadeghi, Tehran: Center Publications, Second Edition. [in Farsi]

Sussman, Lyle. 1998. *Comex: The Communication Experienne in Human Relations*, South-western Publishing.

Taghi, Shokufeh. 2008. *Do Bal Kherad: Erfan wa Falsafeh dar Resaleh al-Tayr Ibn Sina (Two Wings of Wisdom: Mysticism and Philosophy in Ibn Sina's Treatise of Bird),* Tehran: Center Publication, Second Edition. [in Farsi]

Zarrinkub, Abd al-Hoseyn. 1965. *Arzesh Mirath Sufiyeh (The Value of Sufi Heritage),* Tehran: Ariya. [in Farsi]

Zarrinkub, Abd al-Hoseyn. 1981. *Donbaleh Jostoju dar Tasawwof Iran (Continuation of Search in Iranian Sufism),* Tehran: Amirkabir, Seventh Edition. [in Farsi]

Zarrinkub, Abd al-Hoseyn. 2006. *Arzesh Mirath Sufiyeh (The Value of Sufi Heritage),* Tehran: Amirkabir, First Edition. [in Farsi]