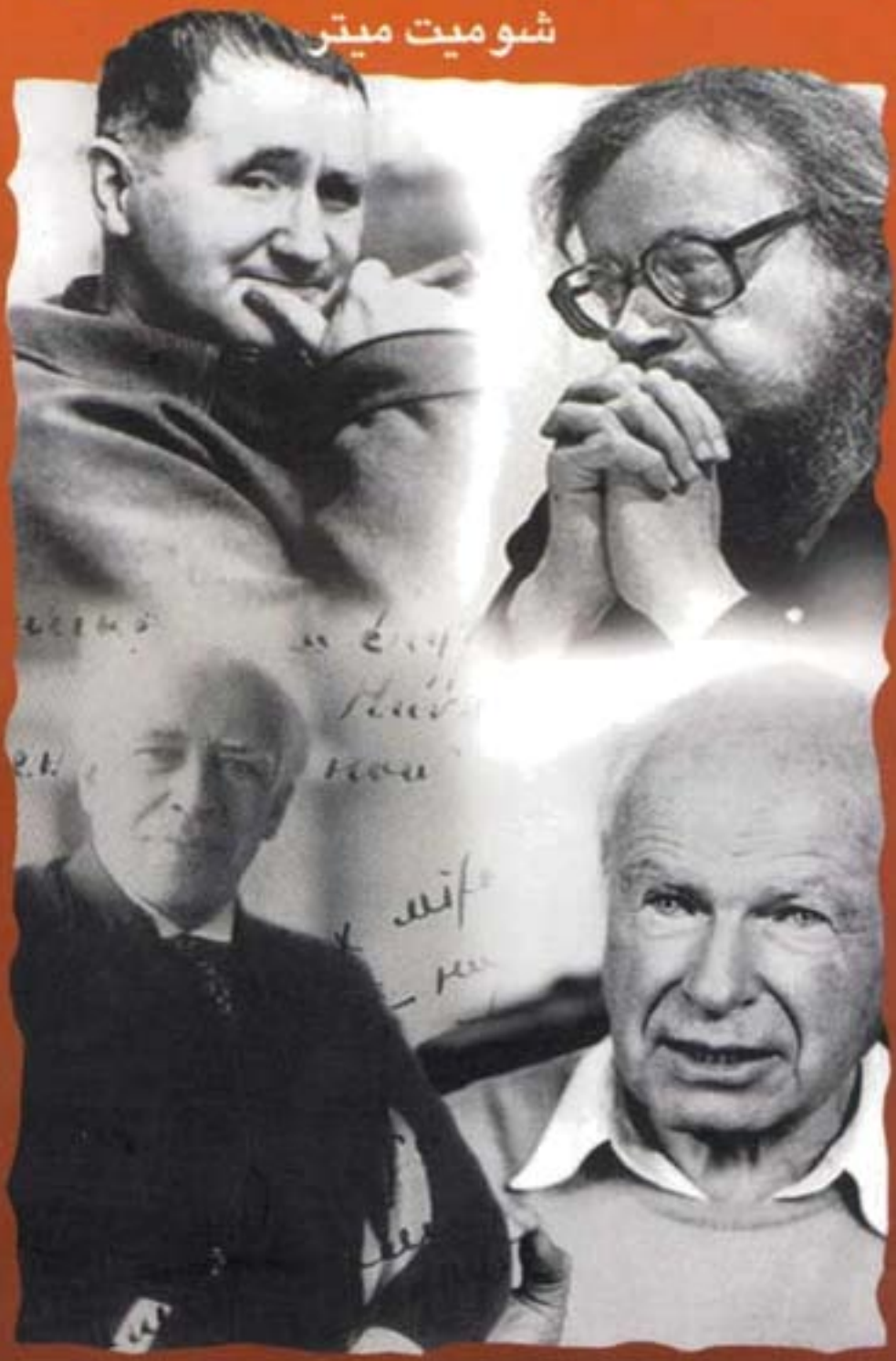
تئاتر امروز جهان / ۳۹

شناخت نظام‌های تئاتر

استانیسلاوسکی ، برشت ، گروتفسکی و پیتربروک

شومیت میتر



عبدالحسین مرتضوی - میترا علوی‌طلب

سلسله انتشارات

نشر قطره ـ ۶۰۷

تئاتر امروز جهان ـ ۳۹

مجموعه زیر نظر قطب‌الدین صادقی

نشرقطره

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Systems Of Rehearsal

Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook

Shomit Mitter

First Published 1992

by Routledge

Mitter, Shomit

میتر، شومیت، ۱۹۶۰ - م

شناخت نظام‌های تئاتر: استانیسلاوسکی، برشت، گروتفسکی و پیتر بروک / شومیت میتر؛ ترجمهٔ عبدالحسین مرتضوی، میترا علوی‌طلب. - تهران: نشر قطره، ۱۳۸۴.

۲۹۵ ص. - (سلسله انتشارات نشر قطره؛ ۶۰۷. تئاتر امروز جهان؛ ۳۹)

عنوان اصلی: Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook, 1992.

فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.

کتابنامه: ص. ۲۷۹ - ۲۹۳.

۱. نمایش - تمرین. ۲. بازیگری (نمایش). ۳. نمایش - تهیه و کارگردانی. الف. مرتضوی، عبدالحسین، مترجم. ب. علوی طلب، میترا، مترجم. ج. عنوان.

PN ۲۰۷۱ / ۹ م ۸ ت ۷۹۲/۰۲۸

کتابخانهٔ ملی ایران ۸۴ - ۲۱۳۸۰ م

شابک: ۴ - ۴۸۸ - ۳۴۱ - ۹۶۴ ISBN: 964-341-488-4

شناخت نظام‌های تئاتر

استانیسلاوسکی، برشت، گروتفسکی

و

پیتر بروک

شومیت میتر

ترجمهٔ

عبدالحسین مرتضوی ـ میترا علوی‌طلب

نشرقطره

شناخت نظام‌های تئاتر

شومیت میتر

ترجمهٔ عبدالحسین مرتضوی ـ میترا علوی‌طلب

چاپ اول: ۱۳۸۴

لیتوگرافی: طاووس‌رایانه

چاپ: سارنگ

تیراژ: ۱۱۰۰ نسخه

بها: تومان

حق چاپ برای نشرقطره محفوظ است.

آدرس: خیابان فاطمی، خیابان ششم، پلاک ۹ ـ تلفن: ۳ ـ ۸۸۹۷۳۳۵۱

تلفن دفتر فروش: ۸۸۹۵۶۵۳۷ ـ ۸۸۹۵۲۸۳۵ دورنگار: ۸۸۹۶۸۹۹۶

صندوق پستی ۳۸۳ ـ ۱۳۱۴۵

Printed in The Islamic Republic of Iran

توضیح ناشر

۱. با توجه به کمبود کتاب‌های پایه‌ای تئاتر، نشر قطره تصمیم گرفت مجموعه‌ای از کتاب‌های تئاتر را با نام «تئاتر امروز جهان» منتشر کند؛ برای پیشبرد این امر مهم از مشاورت نویسنده و کارگردان تئاتر، جناب دکتر قطب‌الدین صادقی، در جهت معرفی کتاب‌های پایه و مترجمانی که در این زمینه کار کرده‌اند، سود جُست.

۲. نشر قطره مفتخر است که این مجموعهٔ استثنایی و پرهزینه را مستقلاً و بدون کمک مالی هیچ مؤسسه‌ای ادامه داده و می‌دهد و فقط نیازمند همفکری سایر اساتید و هنرمندان است.

۳. از این مجموعه تاکنون ۳۸ عنوان منتشر شده است و بیش از ۳۰ عنوان نیز در دست تولید است که به زودی منتشر خواهد شد.

فهرست

مجموعهٔ تئاتر امروز جهان ۹
گشایش ۱۳
سپاسنامه ۱۹
دیباچه ۲۱
۱. بودن: کنستانتین استانیسلاوسکی و پیتربروک ۲۹
استانیسلاوسکی: بودن ۳۰
استانیسلاوسکی: یافتن چهرهٔ ساخته‌شده در ذهن ۳۶
استانیسلاوسکی: یافتن ساختار ذهن در چهره ۴۷
پیتر بروک و لیرشاه ۶۲
پیتر بروک و رؤیای شب نیمهٔ تابستان ۶۸
۲. بودن و نبودن: برتولت برشت و پیتر بروک ۸۹
برتولت برشت ۹۰
پیتر بروک ۱۲۲
۳. حضور ۱۴۹
یرژی گروتفسکی و پیتر بروک ۱۴۹
یرژی گروتفسکی ۱۵۰
پیتر بروک ۱۹۴

مؤخره ۲۴۵
هستی‌شناسی چندوجهی در اجرا: ترکیب شقاوت و قداست در مهابهاراتا.... ۲۴۵
یادداشت‌ها ۲۶۵
کتابنامه ۲۸۱

مجموعهٔ تئاتر امروز جهان

وجود بیش از چهارده دانشکدهٔ هنرهای نمایشی دولتی و خصوصی در سراسر کشور، به اضافهٔ ده‌ها کلاس و کارگاه آزاد آموزش هنر بازیگری و کارگردانی، که هر ساله دست‌کم ۸۰۰ فارغ‌التحصیل متخصص و تعلیم‌دیده وارد بازار تولید هنرهای نمایشی می‌کنند، در جوار ۹۰,۰۰۰ نفری که عضو ۴۴۰ انجمن نمایش شهرستان‌های سراسر ایران هستند، ما را در برابر مطالبات نیرویی فعال، جوان و پویا قرار می‌دهد که برای آموختن و اندوختن بیشتر از هر زمان دیگر، نیازمند منابع و کتاب‌های پرارزش و علمی در همهٔ زمینه‌های نظری و عملی هنر نمایش‌اند. کافی است تنها یادآوری کنیم که در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی در سال ۱۳۸۰، حدود ۲۰۰۰ نمایشنامه توسط درام‌نویسان جوان ایران به رشتهٔ تحریر درآمده است. ارقام و آمار زمینه‌های دیگر نیز بسیار درخور توجه‌اند:

ـ تشکیل ۱۸۰ کلاس آموزشی در گرایش‌های مختلف.

ـ برپایی ۸۷ جشنواره و همایش و یادواره: ۲۹ جشنوارهٔ استانی، ۶ جشنوارهٔ منطقه‌ای و ۵۲ جشنواره با عناوین مختلف از سوی انجمن‌های نمایش ایران در نقاط مختلف کشور.

ـ تولید ۲,۵۸۰ نمایش از سوی انجمن نمایش و ادارات فرهنگ و ارشاد اسلامی سراسر ایران.

ـ تعداد ۲۶,۰۰۰ اجرا از نمایش‌های تولید شده در گونه‌های مختلف.

ـ وجود ۹,۰۰۰,۰۰۰ مخاطب و تماشاگر.
ـ فعالیت ۲۹,۰۰۰ بازیگر، کارگردان، نویسنده، طراح و...
ـ ایجاد سالن‌های تئاتر در ۴۸ شهر از سال ۱۳۷۹ تا ۱۳۸۰.

طرفه آن که این آمار و ارقام تنها مربوط به فعالیت‌های ۹ ماههٔ اول سال ۱۳۸۰ در مراکز هنری و ادارات وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.[۱] حال اگر فعالیت‌های گوناگون: ۵۵ کانون نمایش دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی، کانون‌های فرهنگی و هنری مساجد، واحد فرهنگی ـ هنری بنیاد شهید، واحد آموزش و تولید حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، و سرانجام حجم بالای آموزش و تولید نمایش در ده‌ها خانهٔ فرهنگی و فرهنگ‌سراهای تهران و شهرستان‌ها را هم بیفزاییم، خواهیم دید با نیرو، توان، کار و خلاقیت بسیار گسترده‌تری روبه‌روییم که به علت جوانی و جستجوگری، از هر نظر نیازمند تعلیم و آموزش‌اند. بنابراین بر اهل فن و قلم و مراکز علمی و انتشاراتی است تا در برابر استقبال گسترده و بی‌سابقهٔ هنرمندان، دانشجویان و هنرجویان به این هنر پایه‌ای کهن و توانمند، تا آن جا که در توان دارند، بکوشند به قدر وسع و دانش خود از خرمن تجارب زنده و منابع علمی امروز دنیا توشه بردارند و به نوبهٔ خود، پالوده و پیراسته و علمی، در دسترس این نسل جستجوگر و زنده و فعال بگذارند، تا حتی‌الامکان فاصلهٔ فنی و فکری خود را با آخرین تجربیات و دستاوردهای امروز جهان کم و کمتر کرده باشیم.

از این نظر تألیف و ترجمهٔ مجموعه‌ای از کتاب‌های ارزنده و علمی که هم، ارزش دانشگاهی داشته و به کار کلاس‌های درس و تحقیق دانشگاهی بخورند، و هم مفید به حال تجربیات عملی و کارهای اجرایی گروه‌های فعال

---

۱. تمامی آمار و ارقام از منبع زیر نقل شده است: بولتن خبری گزارش‌های فصلی استان‌ها در گروه هماهنگی تئاتر مرکز هنرهای نمایشیِ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تا پایان سال ۱۳۸۲.

نمایشی در مراکز حرفه‌ای و تجربی، اولین دل‌مشغولی ما برای تألیف و انتشار این مجموعه است. به خصوص که در غیاب مراکز پژوهشی و علمی، نبود تحقیقات منظم هنرهای نمایشی، فقدان مراکز اسناد و مدارک هنری، و نیز کمبود کتاب و کتابخانه‌های تخصصی، ما در همهٔ زمینه‌ها با کاستی‌های جدی و چشمگیری روبه‌روییم. وجود پاره‌ای پژوهش‌های سطحی ـ ژورنالیستی نیز که تألیف‌شان بسیار شتاب‌زده صورت می‌گیرد و اغلب آن‌ها به شدت کهنه و تکراری بوده و یا رونویسی ناشیانه از کتاب‌های دیگران و منابع خارجی‌اند و تقریباً هیچ کدام به نیازهای واقعی امروز هنر و هنرمندان ایران پاسخ نمی‌گویند، تا به امروز جز غلط‌آموزی، سطحی‌نگری و «پخته خواری» سود دیگری در بر نداشته‌اند.

گفتن ندارد که خلاقیت‌های نمایشی گوناگون هنرمندان ما زمانی به سامان بوده و از ارزش‌های مثبت و ماندگار برخوردار خواهند بود که زیربنای تئوری محکمی داشته باشند. و به درستی این مهم به دست نمی‌آید مگر به یاری آموزش درست، استادان فرهیخته، وجود منابع موثق و داشتن مآخذ دقیق و علمی که باب نظریات نوین یا بحث‌های تازه را بگشاید، و یا از اصول پایه و راهکارهای نوین برای غنای زیبایی‌شناسی نمایش امروز سخن در میان آورد.

از سوی دیگر کثرت فرهنگ‌ها، و وجود سبک‌ها، شیوه‌ها و گونه‌های جدید تئاتر در کنار آثار گوناگون بازمانده از حوزه‌های تمدن‌های مختلف از ۲۵۰۰ سال پیش تاکنون، فرهنگ تئاتر را چنان غنی و پیچیده و پرپشتوانه کرده است که بدون شک بدون تجهیز خود به منابع معتبر تاریخی یا تشریح اصول و روش‌های آن به یاری منابع پایه‌ای و مآخذ تشریحی نوین، امکان ندارد از دستاوردها و تجربیات گرانبار هزاران سالهٔ این هنر در سطح جهان باخبر شویم.

بنابراین تلاش ما این خواهد بود تا این مجموعه هم در زمینهٔ نظری و

عملی به نیازها پاسخ گوید و هم در باب مباحث تاریخی، ژانرها، سبک‌ها و تجربه‌های نوین، کمبودها را برطرف کند. و هدف در همه حال ارتقای سطح کمی و کیفی هنر نمایش و تأمین نیاز هنرمندان، دانش‌آموختگان و دوستداران این هنر در زمینه‌های فکری و فنی پر ارزش است. باشد تا در جای خود پژوهشگران، منتقدان، گزارشگران هنری و خوانندگان مختلف را نیز به کار آید. و به‌ویژه هنرمندان گرامی شهرستان‌های دور و نزدیک را ــ که امکان دسترسی کمتری به مراکز علمی و دانشگاه‌ها دارند ــ از هر نظر یاری رسان باشد.

قطب‌الدین صادقی

گشایش

خوانشِ یک اجرایِ نمایشی، خوانشی است با سطوح گوناگون؛ چندسویه و پیچیده‌تر از خوانش یک اثر ادبی. بر همین قیاس نوشتن و ژرف‌اندیشی دربارهٔ شیوه‌ها و آراء معطوف به اجرا نیز، اگر نه ناممکن، بی‌گمان کاری است سخت و دشواریاب. از همین‌جاست که کتابی که اکنون پیش روی شماست و موضوع آن سنجشِ مهم‌ترین نگره‌های تئاتر معاصر جهان و نظام‌های تمرین و اجرای تئاتر است، به گفته ناشر معتبر انگلیسی، نخستین کتابی است که به گونه‌ای نظام‌مند موضوع پیش گفته را نشانه رفته است. تفکر و تأمل دربارهٔ شکافِ میان نظریه و عمل به‌ویژه در حوزهٔ تئاتر که کنشی اساساً اجرایی است، همواره خطر فرو افتادن در دو ورطه را به همراه دارد: توصیفِ صرف کنش اجرایی که خود امری است متناقض‌نما (Paradoxical)، و یا نوشتاری که هیچ نشانی از اجرا در آن به چشم نمی‌خورد.

شومیت میتر، علاوه بر این، با دشواریِ گزینشِ نظام‌ها و نگره‌هایی که سرچشمه‌های اصلی و برآیند روش‌ها و آراء فربه و گوناگون باشند نیز رو به‌رو بوده است. راه‌حل او، اما، راه‌حلی دقیق و آموختنی است: برگزیدنِ سه تن از دیده‌وران و متفکرانی که نظریه‌پردازی‌شان نه در فضایی انتزاعی، بلکه در جهانی ملموس و معطوف به کنش اجرایی است: استانیسلاوسکی، برشت و گروتفسکی. اما، کار متفاوت و در عین حال برجستهٔ میتر، نه در این

انتخاب و شرح آن، بلکه با سنجش تأثیر آراء این سه تن به مثابهٔ سه سرمشق اصلی تئاتر معاصر جهان در کار پیتر بروک، که خود برآیند و نقطهٔ تلاقی و مکانِ حضور آن‌هاست، جلوه‌گر می‌شود. بدین‌سان، با طراحی این الگوی کارآمد ــ با همهٔ چند و چون‌هایی که در جزییات آن می‌توان کرد ــ میتر، طیفی از روش‌های اجرایی فراهم آورده که در پرتو آن شِمای کلی تئاتر امروز جهان، امکان بروز و ظهور می‌یابد. بدین معنا که در نظام استانیسلاوسکی روش‌هایی که مبتنی بر بازنمایی (representation) هستند؛ در شیوهٔ برشت تئاتری که بر فرانمایی (expression) استوار است، و در روش گروتفسکی ترکیبی از روش‌ها و آموزه‌های تئاتر شرق و غرب و سرانجام در کار پیتر بروک، آن‌چه در معنایی کلی تئاتر تجربی نام گرفته است، نمودار می‌شود.

* * *

نویسندهٔ این کتاب، در شرح خود از هفت وادی که مرغان برای رسیدن به سیمرغ طی می‌کنند، چنان‌که در متن کتاب می‌بینید، عناوین و ترتیبی را نام می‌برد که با متن عطار و نیز عرفان ایرانی همخوانی دقیق ندارد. دکتر ذبیح‌اللّه صفا در کتاب مقدمه‌ای بر تصوف در بیان معنای سلوک و سالک می‌نویسد: «برای رسیدن به [...] مرتبه‌ای از شناخت و معرفت حقایق، می‌بایست جوینده به یک سلسله اعمال طولانی مبادرت جوید که مجموع آن‌ها را **سلوک** می‌نامند. گذشتن از مراحل مختلف روحانی به منزلهٔ یک راه‌پیمایی طولانی در مدارج گوناگون است (= سلوک) و کسی که در این راه قدم می‌نهد، **سالک** خوانده می‌شود».[1]

هم‌چنین در بیان مقامات سالک می‌نویسد: «نخستین مقام از مقامات سالک توبه است و بعد از آن نوبت می‌رسد به پرهیزکاری، زهد، فقر، صبر، شُکر، خوف، رجاء، توکل و رضا که بر روی هم ده مقام می‌شوند، و او را حالاتی است مانند محبت و شوق و غیرت و قرب و حیاء و انس و هیبت و

قبض و بسط و فنا و بقا که به «اتصال» ختم می‌شوند.[۲]

گرامی‌یاد دکتر عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب با کاروان حله دربارهٔ سلوک مرغان ــ که او آن را «حماسه مرغان روح» می‌نامد ــ چنین می‌نویسد: «این هفت وادی یا هفت‌خوان روحانی در ادب صوفیه سابقه دارد و در بیان ترتیب و تعداد «منازل سائرین» هر یک از مشایخ بیش‌وکم نظر دیگر داشته‌اند». به گفتهٔ زرین‌کوب «این راه دشوار پر خطر از میان هفت وادی که طلب و عشق و معرفت و استغناء و توحید و حیرت و فقر است، می‌گذرد و در مرحلهٔ آخر که مقام فنا پیش می‌آید، طالب خویشتن را فانی می‌بیند و همه حق می‌شود. از فنای خویش به بقای حق می‌رسد و آن‌جا دیگر چیزی جز حق باز نمی‌ماند...».[۳]

ژان کلود کری‌یر، نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس شهیر فرانسوی که پیتر بروک اجرای خود از منطق‌الطیر را براساس اقتباس و دراماتورژی او به صحنه برده است، خود دربارهٔ سفر مرغان می‌نویسد: «... باید از هفت وادی گذشت. در هر وادی رازی سر به مُهر، معمایی در کار است. رازی که به آن مرحله، هویت ازلی و ابدی می‌بخشد، که باید آن را شناخت، گشود و حل کرد. گشایش این راز، خود سرآغاز ورود به مرحله یا وادی بعد خواهد بود. نیک پیداست که سروکار ما با «عرفان» و «رموز و اسرار» آن است [...] این سفری است ایستا [که] حرکت و پویایی را در درون خویش دارد و پایان راه رسیدن به خویشتن خویش است و شناخت خویشتن. این یک سیر و سلوک است».[۴]

سخن را با گفته‌ای از پیتر بروک در شرح اجرای کنفرانس پرندگان به پایان می‌رسانیم. او پس از برشمردن اهداف خود و گروه فراملیتی‌اش، در پاسخ به چیستیِ ابزار لازم برای باقی ماندن و پیش رفتن در پهنهٔ گستردهٔ تئاتر، برای دستیابی به لایه‌های ظریف و پنهان تجربه‌های انسانی می‌نویسد: «این چنین بود که خیلی زود دست طلب به سوی عطار دراز کردیم، آن‌که به سنتی دیگر

تعلق دارد، سنتی که در آن مؤلف خود در جست‌وجوی واقعیتی است که فراتر از رؤیاها و حتی عقاید خود او باشد. مؤلف نه فقط کمر همت به خدمت چنین واقعیتی برمی‌بندد که می‌کوشد ثمره‌های تخیل و تصور خود را در پهنه‌ی جهانی پرورش دهد که از او فراتر و برتر است. مجمع مرغان [منطق‌الطیر]، که وجود و سطوح آن در همهٔ عرصه‌ها نامحدود می‌نماید، برای ما هم‌چون اقیانوسی بود که بدان سخت نیازمند بودیم».[۵] اثر سترگ عطار که بروک و گروهش، پس از اجراهای گوناگون در جهان با شگفتی و شور درمی‌یابند که محتوای آن به واقع جهانی است[۶] و می‌تواند بی‌هیچ دشواری از سدها و موانع فرهنگی و اجتماعی عبور کند. «هر یک از ما عمیقاً تحت‌تأثیر عطار قرار گرفته بود و در جست‌وجوی آن بود که، هم‌چنان که این منظومه روشن بود و حقیقی، به نیکوترین صورت آن را بیان دارد».[۷]

در جهان امروز، تئاتر می‌تواند بهترین و شاید ــ چنان‌که دیوید ممت (David Mamet) نویسنده، کارگردان و نظریه‌پرداز تئاتر می‌گوید ــ تنهاترین مکان و امکان برای عریانی روح و روابط انسانی و تماشایِ آن باشد.

عبدالحسین مرتضوی ـ میترا علوی‌طلب

۱ـ ذبیح‌الله صفا، مقدمه‌ای بر تصوف، چاپ اول، ۱۳۵۳، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ص ۲۴.

۲ و ۳ـ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، با کاروان حلّه (مجموعه نقد ادبی) انتشارات جاویدان، چاپ پنجم، ۱۳۶۲، ص ۱۷۸.

۴، ۵، ۶ و ۷ـ به نقل از: ژان کلود کری‌یر، مجمعی کردند مرغان جهان، ترجمه و تألیف داریوش مؤدبیان، نشر قاب، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۰.

شناخت نظام‌های تئاتر، نخستین کتابِ نظام‌مند در زمینهٔ سنجش تکنیک‌های کارگاه‌های تئاتر است که به گونه‌ای موفق شکافِ میانِ نظریه و عمل را پُر می‌کند. این کتاب که هم از آموزش دانشگاهی و هم تجارب عملی، مایه می‌گیرد، سه سرمشق[1] اصلی را، که امروزه بیشتر آثار نمایشی با آن‌ها نظام می‌گیرند، به روشنی ارایه می‌دهد ــ نمایش‌هایی که با روش‌های استانیسلاوسکی، برشت و گروتفسکی نمود یافته‌اند.

میتر، گسترهٔ دینِ پیتر بروک نسبت به این کارگردان‌ها را، که هر یک اهداف متفاوتی در تئاتر خود داشته‌اند و مسائلی که برای بازیگرانِ خویش طرح و نیز تمرین‌هایی که برای رویارویی با این مسایل ابداع کرده‌اند، مورد سنجش قرار می‌دهد. چنین می‌نماید که حاصل کار، مبنایی بسیار روشنگر برای تمرین تئاتر مدرن باشد که مطالعهٔ آن برای دانشجویان و دست‌اندرکاران تئاتر بنیادی است.

شومیت میتر، بیشتر پژوهش‌های خود برای نگارش این کتاب را در دانشگاه کمبریج و در کارگاهی به یاری پیتربروک، ریچارد ششنر[2] و دوروا[3] ــ که تباری هندی دارد ــ صورت داده است. او یک سال در دانشگاه ناتینگهام به تدریس تئاتر پرداخته و هم‌اکنون به‌عنوان نویسنده‌ای آزاد در لندن مشغول به‌کار است.

---

1. Paradigm 2. Richard Schechner 3. Dhurva

سپاسنامه

این کتاب عمدتاً نتیجهٔ تجربیات من از کارگاه‌هایِ تئاتر خالد تیابجی (Khalid Tyabji) و باری جان (Barry John) است. شمار زیادی از تمرین‌هایی که در این‌جا شرح داده‌ام، تمرین‌هایی هستند که آن‌ها نخستین بار به من معرفی، و مرا به کشف‌شان، ترغیب کرده‌اند. به خالد، به‌خاطر فکر سفر به اریسا (Orissa) مدیونم و به ویجی تانکها (Vijay Tankha)، به‌خاطر پیشگامی در بردن من به کارگاه پیتر بروک در بوپال (Bhopal). هم‌چنین مایلم از پیتر بروک که به گرمی و با فراخ‌دستی به من اجازهٔ پیوستن به کارگاهش داد و نیز از نینا سوفی (Nina Soufy) در Center International de Rechers Theatrales پاریس به‌خاطر ارسالِ اسنادِ منتشر نشده‌ای که به روش معمول هرگز نمی‌توانستم به‌دست آورم، سپاسگزاری کنم. از گوتم داسگوپتا (Gautam Dasgupta) در مجلهٔ هنر \اجرا *(Performance Art Journal)*، ریچارد ششنر در دانشگاه نیویورک و جودی کریستی (Judie Christie) در Center for Performance Research به‌خاطر اجازهٔ بهره گیری از کتابخانه‌ها و آرشیوهای فیلم‌شان تشکر می‌کنم. از بابی بانرجی (Bobby Banerji) که با برگردان برخی نسخ خطی و دست‌نوشته‌ها، امکان استفاده از آن‌ها را فراهم کرد و از بابی کو (Bobby Coe)، شیلا بارکهام (Shila Barkham) و از مشاوران

شاغل در مرکز رایانهٔ دانشگاه لندن به‌خاطر کمک در نوشتن این کتاب، سپاسگزارم.

بسیاری از نظریه‌هایی که در این کتاب آمده است، نتیجهٔ گفت‌وگو با پل اسمیت (Paul Smith) و آرجون ماهی (Arjun Mahey) است که دریافت و راهگشایی‌های سودمندشان، در افزایش توانایی من برای بیان روشن افکاری که مدت‌ها با من بود، مؤثر بوده است. بسط این آرا به گونه‌ای نمونه‌وار به یاری پیتر هالند (Peter Holland) ممکن شد که از او بی‌نهایت سپاسگزارم. هم‌چنین باید از دیوید ویلیامز (David Williams) و ژان چاتیا (Jean Chathia) برای رهنمودها و تشویق‌هایشان تشکر کنم و نیز از K.K. که نخستین بار او بود که مرا با تئاتر و کتاب‌هایی که هنوز به آن‌ها مراجعه می‌کنم و به گونه‌ای فزاینده معرّف حوزهٔ اختصاصی علاقهٔ من هستند، آشنا کرد.

از کالج کینگز (King's College) کمبریج، مؤسسهٔ جودیت ویلسون (Judith Willson) و بنیاد Le Bas و اتحادیهٔ تحصیلی Gilchrist به‌خاطر حمایت‌های مالی قدردانی می‌کنم.

بیش از همه، می‌خواهم مراتب سپاس خود را از تونی سینگ (Tony Singh) اعلام دارم که قدرت تخیل و نیک‌خواهی‌اش سرچشمهٔ بزرگ الهام من بوده است.

دیباچه

من در طول زندگی هنری‌ام لحظه‌ای شاد را تجربه کرده‌ام؛ موهبتی راستین از آپولو، ورود آگاهانه به فردوس هنر را هیچ ابزار تکنیکی‌ای هست؟ هر آینه تکنیک به امکان دریافت چنین بارقه‌ای دست یابد، بازیگری در صحنه به هنری حقیقی بدل خواهد شد اما کجا و چگونه می‌توان راه‌های گنجینه‌های پنهانِ الهام را جست‌وجو کرد؟[1]

(کنستانتین استانیسلاوسکی)

او اعتقاد داشت تنها روش منتهی به نتیجه، هم‌جوشیِ روش‌های گوناگون است.[2]

(جی. سی. تروین J. C. Trewin دربارهٔ پیتر بروک)

در پژوهش‌های تئاتری معاصر، بی‌تناسبی شگفتی وجود دارد، از یک‌سو تاریخ‌پژوهانِ تئاتر برآن‌اند که نقد تئاتر باید تحلیل اجرا را هم دربرگیرد. سخن آن‌ها این است که تئاتر آمیزه‌ای ترکیبی است از گفتار[1] و کنش[2]، پس نقد نیز باید راه‌هایی را بیابد که به عناصر غیرکلامی[3] تئاتر، منجر شود. از سوی دیگر آنان بخش اعظم سخن خود را تنها به آن عناصری از رویداد تئاتری اختصاص می‌دهند که توسط متن نویسنده، دیکته شده است. این،

---

1. speech 2. action 3. non - verbal

بیشتر به این خاطر است که متن قابلیت چاپ دارد و بر همین اساس، خوانش آن آسان‌تر از خوانش اجراست، که فانی است. از همین رو است که خشم مدافعان نقد اجرا[1] نظیر بکرمن (Beckerman) و استیان (Styan) به محو کردن کنایهٔ[2] نهفته در موقعیت‌شان می‌انجامد: درحالی‌که آن‌ها پذیرفته‌اند که معنا در نمایش از کارکرد توأمان زبان و حرکت[3] حاصل می‌شود، تحلیل آن‌ها تنها متنِ اجراهایِ کارگردانان مورد نظر خود را بر آفتاب می‌اندازد. سخن دربارهٔ مکبثِ راینهارت (Reinhardt)، کریگ (Craig) و ایروینگ (Irving) به نحوی است که به ما در مورد اینان کمتر گفته می‌شود تا دربارهٔ مکبث.

این کتاب در تلاش برای گسترش ابزارهای مناسب‌تر در جهت روشن کردن ویژگی‌های خاص تئاتر، روند تمرین را موضوع خود قرار داده است. با پذیرش این فرض که هر بازیگر و هر کارگردانی روشی ویژه در حرفهٔ خود دارد که به خودی خود ارزشمند است، سه مکتب کارگاه تئاتر که پیشرفتی روزافزون داشته‌اند، مورد ژرف‌نگری قرار می‌گیرند. در این کتاب تکنیک‌های تمرینی که پیتر بروک همه‌جا در کار خود مورد استفاده قرار می‌دهد با تکنیک‌هایی که استانیسلاوسکی، برشت و گروتفسکی ابداع کرده‌اند، مقایسه می‌گردد. میزانِ دینِ پیتر بروک نسبت به این نظام‌های تمرین، در این کتاب مورد سنجش قرار می‌گیرد، روش‌هایی که به بازیگران از طریق ابزارهای ساختاری دقیق یاری می‌رساند تا مزایای فرّار الهام را به چنگ آورند.

این پژوهش، به سه روش کارهای موجود در تکنیک‌های تمرین را کامل می‌کند. از آن‌جا که کتاب‌هایی هم‌چون بداهه‌سازی در تئاتر *(improvisation for the theatre)* نوشتهٔ ویولا اسپولین (Viola Spolin) به دلیل فهرست کردن تکنیک‌ها بدون محتوایی هدفمند، گاه گمراه کننده هستند؛ من کوشیده‌ام برای فهم بهتر و مناسب‌تر، تمرین‌هایی را جایگزین کنم که نتیجهٔ

---

1. performance criticisme 2. irony 3. language and gesture

سرمشق‌های بزرگ‌تری هستند. چه بسیار کارگردان‌های جوانی را دیده‌ام که از روش‌هایی بهره می‌گیرند که از خودشان درآورده‌اند، بی‌آن‌که تشخیص دهند تنها با قرار گرفتن در جریان تکاملی معین، سترونی آن‌ها از میان می‌رود. امیدوارم با بر آفتاب انداختن ساختارهایی که آثاری هم‌چون کتاب خانم اسپولین تنها تا حدودی در دسترس قرار می‌دهند، توانسته باشم نظم منطقی را تسهیل و جاه‌طلبی را از کار بزدایم.

دوم، نظر به کتاب‌هایی هم‌چون اجرای رؤیای شب نیمهٔ تابستان[1] نوشتهٔ دیوید سلبورن (Daivid Selbourne) که تنها به ثبت تمرینات تئاتر می‌پردازند، کوشیده‌ام به این تجربیات به منظور سهل‌تر شدن ارتباط آن با نظریه‌هایی که برای تحقق یافتن طراحی شده‌اند، الگو ببخشم. من دریافته‌ام که گزارش تمرینات، هرچند با دقت و حساسیت همراه باشد، بیشتر به محبوس شدن در گزارش‌های روزانهٔ کارگاه می‌انجامد تا این‌که شرحی کافی و اساسی از اصول و آرزوهایی که در زمینهٔ مورد بحث آن‌هاست، به‌دست آید. روایت سر راست و دقیق یک اجرای خاص می‌تواند به ما چیستی کاری را نشان دهد که کارگردان در یک دورهٔ طولانی انجام می‌دهد. از این‌رو کوشش من بر آن بوده است که میان داده‌های گزارش‌های دست اولی از این دست، ارتباطی منطقی برقرار کنم تا به‌جای ساختار زمانی، ساختاری تحلیلی به آن بدهم. خواست من طرح این پرسش‌ها است: این کارگردان‌ها چه رؤیاهایی برای نمایش خویش در سر می‌پرورانند، چه مسایلی برای بازیگران‌شان ایجاد می‌کنند و راهکارهایِ پیشنهادی‌شان در کارگاه چیست. امیدوارم که به‌عنوان دستاورد، توانسته باشم به موضوع گسترده‌تری که همانا رهیافت تئاتر است نزدیک شوم. البته نه با کلیاتی مبهم که پاسخ‌های جهان شمول به چنین پرسش‌هایی را دشوار می‌کند. بل با توانایی حاصل از پژوهش‌هایِ اختصاصی و برنامه‌های متفاوت و اساساً عملی.

---

1. *The Making of A Midsummer Night's Dream*

سوم، درحالی‌که کتاب‌هایی مانند کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثر[1] استانیسلاوسکی و به سوی تئاتر بی‌چیز گروتفسکی، نظام‌های تئاتر را براساس سیمای جذابی از کامل بودن محدود می‌کنند، مقایسهٔ آن‌ها در این‌جا مزیت بُعد نمایی را به همراه دارد. ارزیابی بیانیه‌ها و زندگینامه‌های خودنوشت (autobiography)، با ویژگی انسجام، باعث انکسارِ شماری از دریافت‌هایی است که از درون صافی حساسیت معتبر و یگانه، می‌تابد. اما به همین دلیل نیز از ترسیم مجموعهٔ نظریات و تفسیرهایی که درک درستی از عقاید ارایه دهند، تهی هستند. با این همه، نوشته‌های معقول و اظهارات شخصی غالباً از زاویه‌های دید مشخصی حکایت می‌کنند. چه این موقعیت‌ها فی‌نفسه جالب باشند یا نه، فرد تقریباً همیشه در آن‌ها فاقد آن شوری است که از کنش متقابل نگرش‌ها برمی‌آید. گرایش من، در ساختاربخشی به این کتاب، که مجموعه‌ای از مقایسه‌هاست، ایجاد توازن از طریق تطبیق موقعیت‌ها با یکدیگر برای دستیابی به نظری انتقادی است. طراحی کتاب به گونه‌ای است که از همنشینی درونی و بیرونی بخش‌ها، کنترپوآن انتقادی از طریق ناهمسانی‌ها، آشکار شود.

در مراحل نخستین کار، من تمایل داشتم بگذارم این تضادها[2] باقی بمانند تا هر صورتی[3] خود سخن بگوید. خشنودم که میان سرمشق[4]هایی که برگزیده‌ام، تعاملی شکل گرفته است، که به‌قدر کافی در تدارک مباحث این کتاب، روشنگر است. با این همه، در طول نوشتن، به‌تدریج متوجه تضادی نامحتمل و به همین سبب جالب، شدم: درحالی‌که هر عقل سلیمی، به شباهت‌ها و تفاوت‌های میان استانیسلاوسکی، برشت و گروتفسکی اذعان دارد، مقایسهٔ میان بروک و هر یک از این کارگردان‌ها، نشانگر یک همگرایی

---

۱. *An Actor prepares* «هنرپیشه آماده می‌شود» که خانم مهین اسکویی نام فوق را در ترجمه فارسی برگزیده‌اند.

2. contrasts 3. variation 4. paradigm

نامتناسب است. من انتظار چنین گسترهٔ شگفت‌انگیزی از توافق نظر میان بروک با پیشینیانش که در دوره‌ای رویکردهای آنان را به کار می‌بست، نداشتم. باید اقرار کنم که علی‌رغم بدگمانی‌ام نسبت به داوری‌های فخیم انتقادی[1]، نتیجه‌ای در این ارتباط نامعمول نهفته است: بروک در نظرگاه من بیشتر مقلد است تا مبتکر. او به نحوی تحسین برانگیز، دریافتگری هوشمند است؛ به کاربرندهٔ فوق‌العاده زیرکِ نظریه‌ها و شگردهای دیگران. اما او مبتکری دست اول[2] نیست؛ البته اگر منظور ما از آن، توانایی انتقال به فراسوی بازشناسی حوضچهٔ ازلی ادراکات[3] باشد که ما به ناگزیر و به گونه‌ای طبیعی تحت‌تأثیر آن هستیم.

می‌دانستم که چنین دیدگاهی به محض ابراز، به خاطر مهارتی که برخی از اجراهای بروک از آن برخوردارند، انکار خواهد شد ــ هم‌چون مثال، تازگی و بداهت اجرای رؤیای شب نیمهٔ تابستان[4] به سال ۱۹۷۰. با این همه، من نمی‌خواستم از اعتقاد راسخ خود مبنی بر این‌که به تقلید بها داده می‌شود دست بردارم، هرچند که ماهرانه، سرزنده و زیرکانه باشد. احساس من این است که توانایی بروک در ارایهٔ آن‌چه به عاریت گرفته است، هرچند قوی و پردازش شده؛ نباید ادراک ما را نسبت به‌جایگاهی که فردیت باید در ارزشیابی کارگردانان تئاتر داشته باشد، مخدوش کند. این واقعیت که نقصانی در استعدادی هم‌چون بروک وجود ندارد، با چنین دریافتی؛ که او میراث شخصی برای نسل آینده برجای نمی‌گذارد متناقض نیست؛ میراث ماندگاری که قدرت تداوم بخشیدن به فروغ ناپایدار هر یک از اجراهای او را به گونه‌ای مستقل داشته باشد. با این‌که منتقدین در عین تاریخْ آگاهی‌شان باید ابتکارات اجراهای ویژه را ستایش کنند، تاریخ‌نگاران تئاتر باید همواره مدنظر داشته باشند که آیا این بارقه‌های شور و نشاط درواقع، برای شکل دادن به اصلی

---

1. Lofty critical judgements 2. Original 3. *Pre - existing pool of concepts*
4. *A. Midsummer Night's Dream*

ماندگار به‌هم می‌آیند یا نه.

از بـرخـی جـنبه‌ها بـه‌نظر مـن، جـالب مـی‌نماید کـه، بـه‌عنوان نـمونه، کنت تاینان[1] هویت کاملاً ترجمانی بروک را به‌عنوان کارگردان تئاتر، نشانی از دست اول بودن، تفسیر می‌کند:

فصلنامه تئاتر[2]: شما نمی‌توانید درواقع او را بـه هـیچ‌یک از «مکتب»های تئاتر منسوب کنید.

کنت تاینان: و شما هم نمی‌توانید او را متهم به تقلید از کسی کنید. او یکی از معدود کارگردان‌های انگلیسی زمانهٔ ماست که از جهتی، کارش جست‌وجوی گذشتگان است:

... آرای او از شهود شخصی خودش برآمده است.[3]

جایی که منتقد انبوهی از برداشت‌های مـتفاوت را مشـاهده مـی‌کند کـه به‌ظاهر با استقلال شکل گرفته‌اند؛ تـاریخ‌نگاران تـئاتر، تـوانـایی بـر آفـتاب انداختن گستره‌ای را دارند که در آن هر فرازی از این کار در حقیقت، اقتباسی و بنابراین کمتر چشمگیر است. این‌که بروک بـه گـونه‌ای بسـیار بـنیادین در هر یک از زمینه‌هایی که برای جستجو به‌کار مـی‌بندد، سـهیم است، چـندان ستودنی نیست: از کارگردان‌هایی به قامت او انتظار مـی‌رود بـه‌جای از ایـن شاخه به آن شاخه پریدن در سرمشق‌های مـفروض، بـر بـنیاد رویکـردهای شخصی و یکّهٔ خویش متکی باشند.

با این همه برای من، این حقیقت که بروک با چنین کارگردان‌های بسـیار متفاوتی، همانندی نشان داد، به خودی خود کاملاً شگفت‌انگیز بـود. چـنین احـساس می‌کردم که توانایی او برای جذب تأثیرات نمایش‌هایی فوق‌العـاده ناهمگن، می‌تواند تنها هم‌چون یک دستاورد دانسته شود. بـه هـمان نسـبت میان سبک[3]هـای خـوشایند بـروک و نـاخشنودی او از آن‌چـه کـه بـه مـثابهٔ فردگرایی تنگ‌نظرانهٔ تئاتر معاصر غربی می‌دانست، هم‌خوانی گریزناپذیری

---

1. Kenneth Tynan 2. Theater Quarterly 3. Style

وجود دارد. بروک همواره جدل‌های درازدامنی علیه تداوم صوری در تئاتر داشته است؛ او خواهان اجراهایی است که می‌توانند ماهرانه میان قواعد در رفت‌وآمد باشند. احساس او این بود که اگر تئاتر روشی را باز می‌تاباند که در آن زندگی، عناصر متضاد را یکپارچه می‌کند، باید تا حد ممکن، داستان‌هایش را با روش‌های گوناگون باز گوید، چراکه هر سبکی به حقیقت مشخصی راه می‌برد، اما به ناگزیر راه را بر دیگر سبک‌ها می‌بندد. چنین می‌نماید که کار بروک روی مهابهاراتا[1]، این نگره را تأیید می‌کند، زیرا بروک در این کار، توانایی ارایهٔ چنین عدم تجانسی در یک اثر واحد را دارا شد. بروک با بهره‌گیری از زمینه‌ای مشتمل بر سبک‌های گوناگون، علی‌رغم بدنهٔ یک‌دست تئاتر، سرانجام توانست تصویر اصیلی از تنوع زندگی ارایه دهد. اجرا، هم‌چنین با درآمیختن عناصر ناهمگن، کارآموزیِ تا حدی نادرست تعبیرشدهٔ بروک را در میان کثرت روش‌ها و نشانه‌ها، روشن ساخت. علی‌رغم این‌که در کار بروک اقتباس زیرکانه، جانشین الهام شده است، تقلید او نیز تعمدی به‌نظر می‌رسد. حقیقت آن است که کتاب، چنان‌که خواهید خواند، دستاورد هر یک از این انگیزش‌ها را لحاظ می‌کند: تا روشنگری کند، تردید برانگیزد و سرانجام به دفاع برخیزد. گرایش‌هایی از این دست، یکدیگر را بی‌اثر نمی‌کنند ــ چراکه کار بروک سرانجام یکپارچگی اثری یکسره ترکیبی را می‌یابد، شاخصی که ما آن را در آثار شکسپیر ستایش می‌کنیم. استانیسلاوسکی، برشت و گروتفسکی در تعاریف مشخصاً روشنی سهیم هستند که نشانهٔ ستایش برانگیز و بی‌همتای طبیعت آن‌هاست و در نهایت خلاقیت‌شان را به ناگزیر تحدید می‌کند. به عکس، بروک فاقد فردیتی غیرقابل تقلید است، و نبوغی درجهٔ دوم و قدرتی مختصر اما محکم دارد.

---

1. *Le Mahabharata*

۱

بودن[1]

کنستانتین استانیسلاوسکی و پیتربروک

بازیگر باید برای واکنش نشان دادن، در درون خود کاوش کند؛ اما همزمان باید نسبت به محرک‌های بیرونی پذیرا باشد. بازیگری پیوند این دو فرایند است.[1]

(شرح آلبرت هانت[2] از تمرین پیتر بروک)

درواقع در هر عمل فیزیکی انگیزه‌ای روان‌شناختیِ درونی وجود دارد که کنش[3] فیزیکی را برمی‌انگیزد. به همان نسبت در هر رویداد درونیِ روانی، یک کنش فیزیکی هم هست که بیانگر طبیعت روانی آن است.

ترکیب این دو کنش، به کنش انداموار[4] روی صحنه منجر می‌شود.[2]

(کنستانتین استانیسلاوسکی)

---

1. To Be 2. Albert Hunt 3. Action 4. Organic

استانیسلاوسکی: بودن

نخستین حضور کنستانتین آلکسیفِ[1] (استانیسلاوسکی نام تئاتری او بود) شش ساله روی صحنهٔ تئاتر در پنجم سپتامبر ۱۸۶۹، در نقش «زمستان»[2]، تابلویی از زندگی که چهار فصل را نمایش می‌داد، بود. از او خواسته شده بود وانمود به روشن کردن آتشی کند که با شمعی، پشت چند کندهٔ درخت، نمایانده می‌شد. به محض بالا رفتن پرده، کاستیای[3] جوان از این‌که باید وانمود کند، خجالت می‌کشد و شمع را واقعاً برمی‌افروزد. شمع می‌افتد و آتش، سطح صحنه را که پوشیده از پارچهٔ نخی و پشمی بود، فرا می‌گیرد. آتش را خاموش می‌کنند اما کاستیا را بی‌هیچ تعارفی به اتاق استراحت می‌برند؛ جایی‌که به‌شدت سرزنش می‌شود و به‌تلخی می‌گرید. استانیسلاوسکی در زندگینامهٔ خودنوشت‌اش، شرمساری شدید خود از اجبار به فریفتن تماشاگر را یادآوری می‌کند، «در عوض، عمل واژگون کردن واقعی شمع کاملاً طبیعی و منطقی بود».[3] آموزه‌های این تجارب اولیه، به دقت یادداشت شده است. استانیسلاوسکی می‌نویسد: «رنج حضور بی‌دلیل روی صحنه و واقعیت درونی حضور مدلل و عمل براساس آن حتی امروزه نیز روی صحنه بر من غلبه می‌کند».[4] تنها عملی روی صحنه با معنا است که واقعی باشد و واقعیت تابع منطق است. بیش از شصت سال بعد از آتش‌افروزی استانیسلاوسکی در آغاز کارش، او در کتاب کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثر به قالب یک استاد تئاتر به‌نام تارتسف[4] درمی‌آید که با کاستیای جوان دیگری رو به‌روست (البته کتاب شکل زندگینامهٔ خودنوشت دارد) که می‌خواهد روی صحنه آتش بیفروزد. از کاستیا، خطای درخواست کبریت سر می‌زند:

«بخاری از مقوا ساخته شده، می‌خواستی سالن نمایش را به آتش بکشانی؟»

---

1. Konstantin Alexeyev 2. Winter 3. Kostya 4. Tortsov

توضیح دادم «من فقط می‌خواستم وانمود کنم»... .
«برای وانمود کردن به افروختن آتش، وانمود کردن به کشیدن کبریت هم کافی است... . آن‌چه باید بسوزد خیالپردازی توست... بگذار ببینم اگر اعمال مورد نظر من به حقیقت می‌پیوست... و اگر هم‌چون اهرمی ما را به خارج از دنیای واقعیت، به قلمرو تخیل، پرتاب می‌کرد چه می‌کردی».[5]

حقیقت روی صحنه آن چیزی است که بازیگر هم‌چون واقعیت تعبیر می‌کند.

هر دو کاستیا با یک مشکل رودررو بودند: آن‌ها ناچار بودند که به گونه‌ای همزمان وفاداری خود را نسبت به دو خواستهٔ ناسازگار و آزاردهندهٔ واقعیت، به نمایش بگذارند. از یک‌سو، آن‌ها می‌بایست از حقیقت وجود «آتش» آکنده شوند که کاراکترشان[1] آن را برمی‌افروزد. از سوی دیگر، صداقت ایجاب می‌کند تا این موضوع که درواقع آتشی وجود ندارد، نیز اذعان شود. در مورد کاستیای جوان[2]، این شکاف به گونه‌ای تصادفی پر می‌شود. هنگامی که پارچهٔ نخی روی صحنه آتش می‌گیرد، واکنش بازیگر می‌تواند واقعی باشد، زیرا آتش واقعی است. کاستیای بزرگ‌تر[3] که نمی‌تواند به واقعیت اجازهٔ مداخله در کارش را بدهد، باید به ابزار دقیق‌تر دیگری متوسل شود. راه‌حلی که به او عرضه می‌شود، «اگر جادویی»[4] تارتسف است:

چنین است که شخص به خود می‌گوید: «من می‌دانم که چیزهایی که روی صحنه مرا دربرگرفته‌اند،... همه باورساخته‌اند. اما در صورتی که واقعی بودند... من این‌گونه عمل می‌کردم...» و از لحظه‌ای که روح او از عبارت جادویی

---

1. Character

۲. منظور، استانیسلاوسکی در جوانی است. (م)

۳. منظور، شخصیت بر ساختهٔ استانیسلاوسکی در کتاب‌های اوست. (م)

4. Magic if (اگر معجزه‌آسا)

«اگر چنان بود»[1] خبردار می‌شود، جهان واقعی پیرامون او رنگ می‌بازد و او به دنیایی دیگر پای می‌گذارد، به دنیایی که مخلوق تخیل اوست.[6]

این ترفند در دو سطح کارکرد دارد. نخست، استانیسلاوسکی تأکید دارد که بازیگر باید تصدیق کند اشیای پیرامونی که احاطه‌اش کرده‌اند، تنها، اشیای صحنه‌ای هستند؛ اشیایی خیالی در جهانی ساختگی. بازشناسی حقیقت دقیقِ موقعیت روی صحنه امتیازی برای واقعیت است. بازیگر، بنابراین، مخاطب را با بنیاد نهادن این‌که همه چیز «روشن، صادق و رک و پوست‌کنده»[7] است، خلع سلاح می‌کند. مواجههٔ او با حقیقت است، نه با تصنع.

با این همه، استانیسلاوسکی که چنین نمودی را ساخته است، فوراً تمام این‌ها را با برچسب «خام» و «بی‌معنا» به کناری می‌نهد.[8] اینک ما درمی‌یابیم که آن‌چه او واقعاً به آن علاقه‌مند است، صداقت موقعیت **خیالی**[2] روی صحنه است ــ حقیقت جهان کاراکتر. امتیاز دادن به واقعیت، تنها یک ترفند است، ابزاری برای اطمینان از این‌که در پی آن پرواز تخیل بازیگر به موقعیت‌های نمایش، به روشنی منافی این حقیقت ناگزیر نیست که کاراکتر فقط یک موجود دروغین است. بنابراین استانیسلاوسکی این برداشت را ایجاد می‌کند که مغایرت میان حقیقت واقعیت و ترفند، از طریق پذیرش شاخصه‌های یک عمل واحد رفع می‌شود و در غیر این صورت جلوه‌های نامتجانسی خواهد داشت. درواقع تقابل اصلاً از میان نرفته است. استدلال، رهایی تخیل را نه با سازماندهی کردن مجموعه‌ی حقایق، بلکه با زدودن تظاهرات یکی از دو موقعیت با وانمود کردن به احتساب آن، ممکن می‌سازد. «اگر جادویی» با پذیرفتن خواست‌های واقعیت، زمینه‌هایی که بر آن بنا شده را نفی می‌کند تا حقایق متصور را که هم‌چون آبی راکد است، برهم زند، بنابراین، بازیگران استانیسلاوسکی با بدیهی دانستن و در نتیجه ترجیح دادن آن [اگر جادویی]،

---

1. If it were 2. imaginary

می‌توانند آن‌چه را که آشکارا غیرواقعی است، واقعی جلوه دهند. بازیگر از طریق ترکیب شگفت‌انگیز خودداری و اظهار، امکان ایجاد باور را می‌یابد.

توانایی «اگر» برای رهایی از تصور درخواست‌های واقعیت با توانایی آن برای رها شدن بازیگر ـ کاراکتر[1] از فشار اقرار به حضور بازیگر ـ خود[2]، ملازم است. درست همان‌گونه که «اگر» امر واقع را با وانمود کردن به لحاظ آن تجاهل می‌کند به همان ترتیب، خویشتن روزمرهٔ بازیگر را با لحاظ کردن کاراکتر، از آغاز به‌عنوان «دیگری»، تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. اگر این اتفاق روی دهد، بازیگر می‌تواند در دنیای کاراکتر، بدون هراس از این‌که توسط واقعیت به طرز نامناسبی گسیخته شود، کارش را انجام دهد. بنابراین بازیگر با بهره گیری از «اگر» در نمونهٔ نخست («اگر من فلان شخص بودم من...») سرانجام می‌تواند «بدون فرو رفتن در مسایل بدیع بین «من» و «من اگر» کار خود را انجام دهد».[9] «اگر»، برای به حرکت درآوردن ساز و کار بازی‌گوشانه‌اش، از شرایط دست‌نخورده و محدود نشدهٔ هستی اصیل و نادقیق دست برمی‌دارد. بازیگر با کارآموزی مناسب اما دشوار «من اگر» به اقتدار و انرژی «من» ارتقا می‌یابد.

بنابراین ارزش «اگر» به این است که به شما اجازه می‌دهد «به تلفیق کاملی از خودتان و کاراکتر نقش‌تان دست یابید».[10] چنین چیزی از نظر استانیسلاوسکی برترین موقعیتی است که یک بازیگر با آن می‌تواند بلندپروازی کند ــ یک دگردیسی آنی اما کامل به دستورات مربوط به «بودن» همان‌گونه که استانیسلاوسکی در مورد یکی از نخستین موفقیت‌هایش به‌عنوان بازیگر نقش راستانف[3] در دهکدهٔ استپانچیکوفِ[4] داستایفسکی[5]، چنین نوشت: «من زندگی راستانف را زندگی می‌کنم، من افکار او را می‌اندیشم، من از خودْ بودن باز می‌مانم، من انسان دیگری شده‌ام، انسانی

---

1. actor - character 2. actor - self 3. Rostanov
4. *The Village of Stepanchikovo* 5. Dostoevsky

همانند راستانف».[11] استانیسلاوسکی در اواخر کارش، هنگام تمرین تارتف[1]، هنوز این باور را دارد که: «هنر وقتی شروع می‌شود که دیگر نقشی نباشد، وقتی که دیگر فقط «من»[12] باشد.» پیامد تعالی «اگر من» به «من» وضعیت صدق ـ در ـ داستان[2] یعنی «بودن» است.

البته دربارهٔ استفاده از «اگر جادویی» برای ایجاد وضعیت «من هستم» کنایه‌ای این‌گونه وجود دارد: توانایی «اگر» برای بی‌اثر کردن تناقضِ مانعةالجمع میان داستان و واقعیت، مشروط به نتیجهٔ کشمکش ناسازه‌های دائمی میان زودباوری بازیگر با حقیقت عبارت «من هستم» است، که به ناگزیر از ترفند نتیجه می‌شود. اگر احساس بازیگر از حقیقت، شرطی لازم و اساسی برای واقعی دانستن یک کنش روی صحنه است، پس هشیاری فزایندهٔ بازیگر نسبت به شالودهٔ راهبردی «اگر» احتمالاً به فرسایش آن حقیقت می‌انجامد. صداقت نمی‌تواند به گونه‌ای قابل اتکا با شیوه‌ای که اساساً به‌عنوان یک تمهید با آن مخالف است، حفظ شود.

چارهٔ استانیسلاوسکی برای این مسأله، توسل به وارونگی ثانویه‌ای است که برای خلع سلاح «اگر» طراحی شده است. درست همان‌گونه که «اگر» واقعیت را از طریق بازشناسی آن، از تکاپو باز می‌دارد، به همان نسبت «من» نیز به «اگر» به هنگام استفاده از آن، نقب می‌زند. هم‌چون مثال، هنگامی که استانیسلاوسکی می‌گوید که «باور بازیگر در کنش‌اش، او را در جادهٔ حقیقت قرار می‌دهد»[13]، بر این دگرگونی زیرکانه تأکید می‌نهد. در این اعتقاد چیزی وجود دارد که استانیسلاوسکی با «جاده‌ای به حقیقت» به آن اشاره می‌کند و نشان می‌دهد از دیدگاه او ابداً موضوعی مصلحت‌اندیشانه نیست، بلکه تنها ابزاری برای نیل به هدف است که همانا متقاعد کردن مخاطب به حقیقی بودن چیزهای «واقعاً» غیرحقیقی است. به همان نسبت احساس دیگری وجود

---

1. Tartuffe 2. veracity - in - fiction

دارد که در آن بازیگر از طریق باور خویش، واقعیت را در تئاتر خلق می‌کند[1]. دیوید مگرشاک[2] در زندگینامه‌ای که برای استانیسلاوسکی نگاشته می‌گوید از نظر استانیسلاوسکی «بازیگر باید هر آن‌چه که روی صحنه انجام می‌دهد، یا می‌گوید، باور کند و حقیقت روی صحنه فقط آن چیزی است که بازیگر به آن باور دارد».[14] غیاب مخاطب در معادلهٔ مگرشاک هم‌چنین نشان می‌دهد که رابطهٔ بین صداقت و باور نه علت و معلولی است و نه مبتنی بر همزیستی. به‌طور دقیق، کنشی واقعی است که بازیگر آن را باور داشته باشد و چه بسا اهمیت این امر بیش از توانایی در باور (کردن) عملی حقیقی است. حقیقت صحنه‌ای در تعالی خود، جانشین واقعیت می‌شود.

بنابراین چنین می‌نماید که تمایل به واقع‌گرایی از دیدگاه استانیسلاوسکی، تماماً بر تقلید واقعیت استوار نباشد. فراتر از آن به‌نظر می‌رسد اشتیاق شدیدی برای **به‌وجود آوردن** طبیعت وجود دارد تا نظمی از واقعیت را **ایجاد کند** که ما در زندگی نمی‌توانیم مالک آن باشیم، واقعیتی که ما بسیار به آن تمایل داریم، چرا که چیز «دیگری» است. در همهٔ هنرهای بزرگ زندگی روح بشر تحقق می‌یابد، اما در تئاتر یک شخص همان واقعیت می‌شود و اساساً آن را دربرمی‌گیرد. این برای استانیسلاوسکی بنیاد تئاتر است ــ دیگری شدن. او می‌نویسد: «هر کسی می‌تواند از یک تصویر ذهنی تقلید کند، اما تنها استعدادی حقیقی می‌تواند به تصویر ذهنی **تبدیل شود**».[15] استانیسلاوسکی دربارهٔ موفقیت‌اش در نقش راستانف چنین نتیجه می‌گیرد: «بنابراین من با استعداد بودم چرا که در این نقش (که تقریباً همان یک‌بار بود) من راستانف شدم، درحالی‌که در سایر نقش‌هایم من فقط از تصویر ذهنی ضروری نسخه‌برداری و تقلید می‌کردم».[16] هنر صحنه‌ای از نظر استانیسلاوسکی تقلید نیست، بلکه دگردیسی است. متقاعد کردن نیست، بلکه آفرینش است، موضوع زندگی نیست بلکه استعلای آن است.

---

1. creates 2. David Magarshack

مفهوم این اندیشه که واقعیت صحنه نه محصول تقلید بلکه نتیجهٔ آفرینش است، این است که بازیگران باید واقعاً عواطف و ادراکات کاراکترهایی راکه تجسم می‌بخشند، احساس کنند. باور بازیگران که از طریق احساسات متصورشان از واقعیت در موقعیت ایجاد می‌شود، به خودی خود ضامن بسندهٔ ظرفیت آن‌ها برای فراخوانی «زندگی» روی صحنه نیست. کار آن‌ها باید روی نبض عواطف‌شان پی ریزی شود که به تنهایی می‌تواند نشانهٔ از بین رفتن فاصله‌ای باشد که کاراکتر را از بازیگر جدا می‌کند. تخیل بر دیگری شدن دلالت می‌کند که دقیقاً چیزی است که هنر، ما را از آن می‌رهاند. تخیل کردن صرف، تقلید کردن است، درحالی‌که احساس کردن یعنی **شدن**.

پافشاری استانیسلاوسکی مبنی بر این‌که بازیگران باید آن‌چه راکه تجسم می‌دهند، احساس کنند، مشکلی راایجاد می‌کند و آن این‌که دلیلی وجود ندارد که بازیگر احساساتش را منطبق با آن‌چه کاراکترش می‌خواهد، فرض کند. دشواری اصلی کار بازیگر ناشی از به کارگیری اجباری روشی است که هم برای شخصیت و هم برای متن، درست باشد ــ یک جنبه از آن آشناست اما باید استعلا یابد، «جنبهٔ» دیگر هم باید تجسم یابد. چالش موقعیت بازیگر این است:

> چگونه امکان دارد یک هنرمند کاراکتری را با شرایطی که هنرمند دیگری به او پیشنهاد داده بیافریند؟[17]

استانیسلاوسکی: یافتن چهرهٔ ساخته‌شده در ذهن

استانیسلاوسکی در کتاب کار هنرپیشه روی نقش[1] مدعی است که «در قاموس بازیگر، دانستن مترادف با احساس کردن است».[18] بازیگر، تنها با

---

۱. Creating a Role، آفرینش نقش که خانم مهین اسکوئی نام فوق را برای آن برگزیده است.

احساس کردن چیزی می‌تواند قانع شود که با کمالی[1] که شرایط مورد نیاز برای تبدیل شدن به آن چیز در دسترس می‌گذارد، با آن انس یافته است. بنابراین در کیمیاگریِ ترسیم واقعیت از طریق بازنمایی آن، نخستین مشکل بازیگر، مشکل شناخت است. اگر دانستن، احساس کردن باشد و احساس کردن کاملاً به معنای «بودن»، بنابراین در یک قیاس منطقی، دانستن همان بودن است. بیشتر دانستن دربارهٔ یک کاراکتر، کامل‌تر تجربه کردن اوست و سرانجام به تمامی، به او بدل شدن. پاسخ استانیسلاوسکی به پرسش «بازیگر در مورد بخش‌هایی از نمایشنامه که اعجاز درک شهودی آنی را برنمی‌انگیزد چه باید بکند»؟ این است که «چنین بخش‌هایی تماماً باید مورد مداقه قرار گیرد تا روشن شود که این بخش‌ها چه موادی برای برسر شوق آوردن بازیگر در اختیارش می‌نهد؟».[19] در لغزش میان دو اصطلاح «اشتیاق» و «دریافت» این فرض وجود دارد که گویی هر دو یکی هستند. فصل، با بندی به‌نام «ارزیابی داده‌ها» به پایان می‌رسد. این عبارت چنین شرح داده می‌شود: «ارزیابی داده‌ها به معنای دریافت تمام زندگی بیگانه‌ای که نمایشنامه‌نویس خلق کرده، و از آن خود کردن آن است».[20] آگاهی و مالکیت یکی هستند.

بیشتر کسانی که دستی در تدریس دارند، تأیید می‌کنند که دانش‌آموزان چیزهایی را که پیش‌تر به دلیلی برایشان پرسش ایجاد کرده است، بهتر می‌آموزند. هر پرسشی چارچوبی از علایق زمینه‌ای را تعیین می‌کند که ممکن است پاسخ بدان معطوف شود تا از طریق ارتباطات کشف شدهٔ آن با چیزهای مربوط، بهتر در ذهن باقی بماند. یکی از روش‌های استانیسلاوسکی برای برانگیختن بازیگرانش به جست‌وجو در جزییات جهان «دیگر» نمایش، درگیر کردن آن‌ها با مجموعه‌ای از پرسش‌ها در مورد کاراکتر است و وقتی پرسش و پاسخ مطرح می‌گردد، چیزی بنا می‌شود که استانیسلاوسکی به آن

---

1. fullness

«شرایط پیشنهادی» می‌گوید. در تمرینات نمایش فئودور سزار[1] اثر تولستوی می‌گوید:

حالا بیایید بیشتر حرف بزنیم.... برای هر یک از شما این‌که او خود را برای توطئه علیه بوریس و فئودور آماده می‌کند چه معنایی دارد؟ اولاً شما باید زندگی آن دوره در روسیه را خوب بشناسید.... برای تمرین فردا هر یک از شما باید آمادهٔ پاسخگویی به این پرسش‌ها باشید:...

۱ـ من کیستم؟ چند سال دارم؟ حرفه‌ام چیست؟ تعداد افراد خانواده‌ام چند نفر است؟...

۲ـ در کجای مسکو زندگی می‌کنم؟ (شما باید بتوانید نقشهٔ آپارتمان و مبلمان اتاق خود را رسم کنید.)

۳ـ دیروز را چگونه گذرانده‌ام...[21]

در تمرین نمایش محتکران[2] اثر کاتایف[3] می‌گوید:

ـ شما یک صندوق‌دار هستید. مگر نه؟ چه چیزهایی در دفترتان دارید؟

ـ پول...

ـ خب، بلی. پول. اما دیگر چه؟ با جزییات بیشتر برایم بگو. تو می‌گویی «پول». درست، اما چقدر؟ چه نوعی؟ این پول چگونه تا شده؟ کجا نگهداری می‌شود؟ میزی که در دفتر داری، چه شکلی است؟ صندلی چطور؟ چند لامپ برق وجود دارد؟[22]

پرسش‌ها به گونه‌ای طراحی شده‌اند تا غفلت بازیگران نسبت به چگونگی زندگی که باید پاسخگوی آن باشند را نشان دهد. درحالی‌که پاسخ‌های داده شده حاوی اطلاعاتی بیش از آن‌چه منتقل می‌کنند، هستند.

---

1. *Czar Fyodor* 2. *Embezzlers* 3. Katayev

به تبع غفلت آشکار بازیگران، آنان روی داده‌های گردآوری شدهٔ واقعیت که هدف مشخصی ندارند و به کلی فاقد آنند، تمرکز شخصی می‌یابند. بنابراین شناختی که سرانجام حاصل می‌شود، تحت‌تأثیر روح بازشناسی است و نه آشکارسازی. احساس کردن، حاصل الگوهای قابل رؤیت اختصاصی است که از چالش فکری با یک نمایشنامه به‌دست می‌آید. برای «بودن»، بازیگر باید احساس کند و برای احساس کردن بازیگر باید با ذهن خویش به نمایشنامه راه یابد.

همان‌گونه که جست‌وجو در «شرایط پیشنهادی» یک نمایشنامه، کاراکتر را به گذشته‌ای قابل درک متصل می‌کند، تحلیل متن با عنوان «قطعات و اهداف» کاراکتر را در زمینه‌ای که به آینده گرایش دارد قرار می‌دهد. این دومین جزء مهم رویکرد استانیسلاوسکی به مسألهٔ شخصیت‌پردازی، منجر به تقطیع متن مورد نظر به بخش‌های زمانی می‌شود که با کنش درونی مرتبط است. سپس این قطعات به گونه‌ای نام‌گذاری می‌شوند که ماهیت هر قطعه تبلور یابد و موضوع اصلی هر بخش کشف گردد. استانیسلاوسکی برای اطمینان یافتن از این‌که در چنین تقطیعی آن‌چه که با بصیرت و روشنی به‌دست آمده از دست نرود، پیشنهاد می‌کند که این اهداف با فعل بیان شوند:

ــ حالا به من بگویید... تنها با یک کلمه، یک فعل، که مسیر کنش شما را شدت بخشد.

ــ خشنود ساختن حاکم...

ــ بله، دل او را به‌دست آوردن... این تکلیف شماست: خوب جلب‌نظر کردن، خوب آقا چگونه عمل می‌کنید؟[23]

همانند تمرین «شرایط پیشنهادی»، انگیزش بازیگر برای عمل، نتیجهٔ تحلیل و استنتاج است. تسلط ذهنی روی ضرورت زمانی، کلیدی روشن برای اجرای مکانی آن به‌دست می‌دهد.

به منظور حصول اطمینان از این‌که، این منابع انگیزشی ــ که به لحاظ

مکانی به‌دست آمده‌اند ــ به‌دلیل نبودن ترتیب مناسب یکدیگر را خنثی نمی‌کنند، تکلیف این است که آن را بر نظم منطقی گسترده‌ای استوار کنیم. چنین روشی در جریان نمایش، بازیگر را به «فرا هدف»[1] رهنمون می‌کند ــ علت وجودی[2] کاراکتر. این، هدف نهایی کاراکتر و صورت‌بندی تأثیر است، هدفی که از دل نمایش بیرون می‌آید و روشی را دیکته می‌کند که به واسطهٔ آن نقش باید در کلیت‌اش[3] اجرا شود. نتیجه، سلسله‌ای از رویدادهای منطقی و متوالی است:

> بیش از همه طرح رفتار فیزیکی خود در هر اپیزود را گسترش دهید. و سپس آن‌ها را در یک کنش واحد سراسری متحد کنید. این روشی مطمئن برای تجسم یافتن پلوشکین[4] گوگول است.[24]

مجموعهٔ انگیزش‌هایی که به‌طور مجزا کشف شده‌اند از لحاظ نظری به هم پیوند زده می‌شوند تا با هم هماهنگ گردند و به بازیگر حالت پایدار و به نقش نیرو و اشتیاق بدهند.

قطعات و **هدف‌ها** از راه انتقال آن‌چه که برای کاراکتر انگیزه، و در جهان واقعی بازیگر دلیل محسوب می‌شود، در یگانه‌سازی بازیگر و کاراکتر نقش دارند. بازیگران در عمل کشف افعال که به وسیلهٔ آن‌ها دلمشغولی‌های مهم کاراکتر در جای جایِ نمایش، نام‌گذاری می‌شود و از راه دلایل کارهایی که کاراکتر انجام می‌دهد، خود را عرضه می‌کنند. اگر به‌عنوان مثال، هدف کاراکتر در یک صحنه به‌دست آوردن دل معشوق باشد، حرکت بازیگر به سمت کاناپه و نشستن او کنار معشوق توجیه می‌شود. با هم یکی شدن در یک فعل واحد هم‌چون قرار گرفتن دو مفهوم میان دو کمانهٔ یک پرانتز است؛ هم‌چنان که بازیگر در واقع باید در کنار کاراکتر قرار گیرد. این حقیقت که دلایل بازیگر در انجام یک کنش مشخص، همان دلایلی است که کاراکتر دارد، در به‌وجود

---

1. Superobjective 2. *raison d'etre* 3. whole 4. Plushkin

آمدن احساس یگانگی بازیگر و کاراکتر یاری می‌رساند. استانیسلاوسکی در تمرینات نمایش مولیر[1] اثر بلگاکف[2] این شگرد را عملی می‌کند:

> شما نامه‌ای در دست‌تان دارید و این آمدن شما را از بازار **توجیه** می‌کند... . من تا حدودی شما را راهنمایی می‌کنم و شما هر آن‌چه برایتان می‌گویم را **توجیه** کنید.[25]

به فاصلهٔ پنج جمله واژهٔ «توجیه» دو بار به کار گرفته شده است. بار نخست به کاراکتر و بار دوم به بازیگر اشاره دارد. در هر دو مورد شخص با واژهٔ «شما» مورد خطاب قرار می‌گیرد. بنابراین استانیسلاوسکی ابهامی را که در چگونگی ارتباط مبتنی بر همزیستی میان اهداف و توجیه وجود دارد از طریق ادغام کردن از نظر معنایی به کار می‌گیرد تا نتیجه شود که بازیگر همان کاراکتر است. اگر کندوکاو در شرایط پیشنهادی نمایش، تمرین برای آشناسازی کافی کنش‌های نمایش باشد تا کاملاً شخصی به‌نظر برسد، تجزیه و تحلیل اهداف، تمرینی برای منطقی کردن نمایش (به معنای حقیقی) برای فرد خواهد بود.

هم تمرین «شرایط پیشنهادی» و هم مطالعهٔ اهداف، عمدتاً به‌عنوان سودمندترین نقطه‌های شروع در کار بر روی یک اجرا، تفسیر شده‌اند. در گزارش‌های توپورکف[3] از تمرین‌های استانیسلاوسکی، واژه‌های «نخست» و «شروع» به گونه‌ای مداوم به اندیشهٔ تجزیه و تحلیل نمایش‌ها براساس قطعات و اهداف می‌پیوندد: روندی که از طریق آن، «بازیگر منطق حلقه‌های مجزای زنجیر در خط پیوستهٔ کشمکش را برای خود تعریف می‌کند... شروع کار روی نقش است».[26] از سوی دیگر استانیسلاوسکی در کتاب زندگی هنری من[4] می‌گوید: «کیفیتی که پوشکین شاعر آن را «شرایط پیشنهادی» می‌نامد...

---

1. *Moliere* 2. Bolgakov 3. Toporkov

۴. *My Life in Art*، این کتاب در ایران پیش‌تر با عنوان «زندگی من در هنر» ترجمه شده است. (م)

نخستین چیزی است که باید در نمایش روشن شود، زیرا بدون آن، بحث دربارهٔ طبیعت درونی نمایش دشوار است».[27] در گستره‌ای که انگیزه‌ها می‌توانند در شرایط پیشنهادی جای بگیرند، و در ضمن خود به خود آفریننده نیستند، چنین می‌نماید که شرایط پیشنهادی نقطهٔ شروع مفیدتری برای کار بر روی نقش است. ادعاهای مشابه «تا حد ممکن کسی بودن»، تا آن‌جا معنی‌دار هستند که جلوهٔ سیستم را به مثابهٔ یک کلیت مشخص می‌سازند و به‌طور دائمی از رویکردی فکری برای شخصیت‌پردازی دفاع می‌کنند. از آن‌جا که هر دو تکنیک، مستلزم حرکت از ذهن به بدن است و اعتبار هردو مبتنی بر حضور در نقطه‌ای است که از همان‌جا یگانه شدن‌با کاراکتر باید آغاز شود، استانیسلاوسکی نتیجه می‌گیرد که تجزیه و تحلیل مقدم بر عمل است. در کتاب کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثر تارتسف به هنرجویان خود تأکید می‌کند که «با تفکر در مورد وجه درونی نقش شروع کنید»:[28]

> بازیگر باید الزاماً نقش خود را به‌طور درونی زندگی کند، و سپس به تجربه‌اش تجسم بیرونی ببخشد. من از شما می‌خواهم به‌یاد داشته باشید که وابستگی بدن به روان مشخصاً در مکتب هنری ما حائز اهمیت است.[29]

از نظر استانیسلاوسکی، ادراک مقدم بر اجرا است. ذهن، تعیین‌کنندهٔ آن بخش از کنش است که بدن مسئولیت دارد با دقت تمام آن را دنبال کند.

در هشتم مارس ۱۹۰۹، استانیسلاوسکی در کنفرانسی دربارهٔ تئاتر، مقاله‌ای ارایه داد و در آن روند آفرینش نقش را به شش مرحله تقسیم کرد. در نخستین مرحله بازیگر به کار نویسنده شناخت پیدا می‌کند. در دومین مرحله او به جست‌وجوی مواد روانشناسی لازم برای ارایهٔ نقش می‌پردازد. در مرحلهٔ سوم، نمونهٔ تخیلی نقش خود را مجسم می‌کند. تنها در چهارمین مرحله است که این تصاویر ذهنی در بدن تحقق می‌یابد. این سخنرانی، برگرفته از درس ـ گفتارهای تارتسف در تجزیه و تحلیل بداهه‌سازی

به‌گونه‌ای موفق است؛ «نمونهٔ تحسین برانگیز سهم ذهن در بنیاد روند خلاقیت».[30] جالب‌ترین نکته در این سلسله مراحل این است که راحت و بدون زحمت فرض می‌شوند. استانیسلاوسکی در زندگی هنری من می‌نویسد: «من از شهود احساسات به تصویر ذهنی بیرونی راه یافتم، چرا که به‌طور طبیعی از تصویر درونی نشأت می‌گیرد».[31] کار ذهن نه‌تنها بر بدن مقدم است، بلکه از لحاظ اندامواره‌ای در بدن شرایطی را ایجاد می‌کند که نیازمند فهم ادراکِ موجدِ آن است.

* * *

به‌نظر می‌رسد سیستمی که با سازگاری یکپارچه، منطقی و درونی رشد یافت، به نحوی شایسته در جهت متحول ساختن بازیگری تئاتر هنری مسکو[1] با درجهٔ بالاتری از متقاعدسازی و صدق وضع شده است. با این همه تمرینات استانیسلاوسکی به‌جای آرامش و آزادی، که خیال می‌کرد از نتایج سیستم اوست، با سطوح بی‌سابقه‌ای از تنش همراه می‌شد. اجراها ناگهان تصنعی و متکلف شدند. در نخستین اجرای استانیسلاوسکی پس از نگارش ــ آن‌چه سیستم نام گرفت ــ از نمایش زندگی[2] کنوت همسون[3]، چنین می‌نمود که بازیگران با پذیرش خود او، «گامی به پس برداشته‌اند و نه به پیش».[32] بازیگران با مقاومت در برابر سیستم به شکست خود واکنش نشان می‌دادند، اما استانیسلاوسکی هم‌چنان بر آن پای می‌فشرد و مدعی بود که بازیگران فقط تنبل شده‌اند. بدبختانه اثر بعدی استانیسلاوسکی، زندگی بشر[4] آندریف[5] هم چیز جالبی برای افزایش پذیرش بازیگران در برنداشت. به اعتبار استانیسلاوسکی در این دوران با بدتر شدن بازیگری خود او، خدشهٔ بیشتری وارد شد. در بیست سال واپسین زندگی، او در نقش تازهٔ دیگری

---

1. Moscow Art Theatre 2. *Drama of life* 3. Knut Hamsun
4. *Life of Man* 5. Andreyev

ظاهر نشد. طی تمرینات دهکدهٔ استپانچیکوف به سال ۱۹۱۷ نمیروویچ دانچنکو[1] نقش استانیسلاوسکی را از او گرفت و به بازیگری جوان‌تر داد. این نقش همان راستانف بود. این همان نقشی بود که ما به‌یاد داریم، وقتی استانیسلاوسکی به سال ۱۸۹۱ آن را بازی کرد، با غرور گفت: «من زندگی راستانف را زندگی می‌کنم. من افکار او را می‌اندیشم. من از خود بودن دست برداشتم».[33]

* * *

د ـ سوزوکی[2]، که دربارهٔ ذن بودیسم[3] می‌نویسد، معتقد است: «انسانیِ متفکر است اما بزرگ‌ترین کارهایش را زمانی انجام می‌دهد که درحال محاسبه و تفکر نیست».[34] روش‌های ذن بودیسم با این پنداشت آغاز می‌شود که روشن ضمیری تنها با زدودن هدف آگاهانه به‌وجود می‌آید. اگر فرد به ناخودآگاه خود، بدون مداخلهٔ خودآگاه، امکان تجلی بدهد، بدن‌اش به‌نحوی مؤثر عمل می‌کند و اگر چنین نکند، بدن دچار انقباض می‌شود. و حتی کارهای طبیعی‌ترین موتور مختل می‌گردد. بدترین رقصنده‌ها به هنگام رقصیدن، به پاهای خویش می‌نگرند، بدترین راننده‌ها به هنگام رانندگی نمی‌توانند سخن بگویند. تئاتر نیز در قبال خودآگاهی این‌چنینی مصون نیست. اغلب بازیگران آگاه‌اند که چنان‌چه هرچه بیشتر به کارشان فکر کنند، انجام دادن آن برایشان دشوارتر می‌شود و چنان‌چه هرچه روشن‌تر به تمرین کاری که می‌خواهند روی صحنه انجام دهند، بپردازند، نتیجه بدتر خواهد

---

1. Nemirovich Danchenko 2. Daisetz Suzuki

۳. Zen Buddhism د. ت. سوزوکی که او را پایه‌گذار تحقیقات ژاپن‌شناسی و به‌ویژه معرف دین و عرفان هنر ژاپنی به جهان غرب دانسته‌اند، سال‌ها در دانشگاه‌های هاروارد و کلمبیا به تدریس و سخنرانی پرداخت. وی دربارهٔ ذن بودیسم چندین اثر محققانه دارد از جمله معروف‌ترین آن‌ها می‌توان به Japanese Culture Essays in Zen Buddhism و Mysticism - christian & Buddhism و Zen اشاره کرد. (م)

شد. هشیاری خودآگاهانه نسبت به تصویر ذهنی موردنظر، بازیگر را بیشتر به تقلید وامی‌دارد تا به زندگی از راه تجربه‌ای که تصویر ذهنی باید به‌طور طبیعی نتیجهٔ خلاقانهٔ آن باشد. این، نشان می‌دهد که شکست نظام استانیسلاوسکی احتمالاً به‌خاطر رویکرد ذهنی به شخصیت‌پردازی است. چنین می‌نماید که استانیسلاوسکی با توجیه این‌که بازیگران باید در روانشناسی نقش خود فرو روند، وضعیتی را ایجاد می‌کند که در آن بازیگران احتمالاً بیشتر خودآگاهی را تجربه می‌کنند تا دگردیسی به نقش را.

کنایه‌آمیز است که استانیسلاوسکی به واقع با سوزوکی در مورد این‌که در خلاقیت، فعالیتِ ناخودآگاه مشخصی وجود دارد، موافق بود. استانیسلاوسکی در کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثر می‌نویسد:

> وقتی بازیگر عمیقاً توسط اهدافِ به‌شدت محرک جذب می‌شود، تمام هستی‌اش را با هیجان‌زدگی به درون اجرا می‌افکند و به حالتی می‌رسد که ما آن را الهام می‌نامیم. در آن حالت او تقریباً هر کاری که می‌کند، نیمه خودآگاه است و درک آگاهانه‌ای نسبت به چگونگی تحقق هدف‌اش ندارد.[35]

با این حال بازیگر، برخلاف نقاشان و آهنگسازها برای دمیدن سرزندگی به نقش نمی‌تواند منتظر چنین خودانگیختگی ناخواسته‌ای بماند تا به کارش جان بخشد. بازیگران به زمان اجراهای از پیش مقرر شده که معلوم نیست الهام در آن رخ بدهد یا نه، مقید هستند. از این‌رو نظام استانیسلاوسکی بر آن است که یک چارچوب کاری تعیین کند تا بازیگر بتواند از آن هم‌چون سپری در برابر ناتوانی نسبت به الهام خودانگیخته، بهره گیرد. هرچند انگیزش نیمه خودآگاهانه که به‌طور طبیعی وجود دارد، هم‌چنان هدف استانیسلاوسکی است، اما نمی‌تواند همواره برای چیزهایی که پیش می‌آید قابل اتکا باشد. استانیسلاوسکی می‌بایست به جست‌وجوی چگونگی فراهم شدنِ شرایط مطلوب، به‌خاطر ضرورتش، می‌پرداخت. او در مقاله‌ای برای

دایرةالمعارف بریتانیکا[1] بیان داشت که سیستم او محصول «جست‌وجوی... راه‌هایی است که خودآگاه را به ناخودآگاه رهنمون می‌کند».[36] اساس و بنیاد سیستم فکری او این بود: وقتی ناخودآگاه بر وفق مراد عمل نمی‌کند، خودآگاه باید مداخله کند. سیستم فقط سپری است در برابر ناتوانی، خوراکی است برای خلاقیت واقعی.

آن‌چه که استانیسلاوسکی نمی‌دید ــ و چیزی که سوزوکی به صراحت بر آن تأکید دارد ــ این است که شرایط ضروری و مهمی برای به جریان درآمدن بدون محدودیت ناخودآگاه وجود دارد که هشیاری خودآگاهانه در مسیر بازی خلاق، فعالانه مانع آن می‌شود. چنین می‌نماید که خطای استانیسلاوسکی، بر پایهٔ داوری عقل سلیم، این بود که تنها گزینه برای فعالیت‌های ناخودآگاه را تفکر آگاهانه می‌دانست. از این‌رو تأکید سیستم بر رویکردهای روشنفکرانه، بر جست‌وجوی پیشینه و تعریف انگیزه‌هاست. در کار استانیسلاوسکی نبود هرگونه اشاره به این مسأله که چرا منطق[2] کارآمدترین جانشین برای الهام است، عجیب می‌نماید. به‌نظر می‌رسد او این مسأله را بسیار بدیهی می‌پنداشت: در کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثر وقتی کاستیا می‌پرسد چرا خرد مناسب‌ترین گزینه برای کشف و شهود است، تارتسف فقط می‌گوید: «این کاملاً طبیعی به‌نظر می‌رسد»[37] ــ که دقیقاً به دلیل طفره‌آمیز نبودن مخرب است.

کنایه‌آمیز است که استانیسلاوسکی کاستیا را به گونه‌ای پرورانده که شکست بعدی‌اش را پیش‌بینی می‌کند اما نمی‌تواند به اندازهٔ کافی در تردیدهای او شریک باشد. شاید اگر استانیسلاوسکی به گونه‌ای ژرف‌تر این پنداشت را که بودن، دانستن است مورد پرسش قرار داده بود، مانند سوزوکی درمی‌یافت که دانستن فقط ردیف کردن موضوعات دانش در برابر ارباب دانش است ــ چرا که شناخت به خودی خود دلالتی دووجهی دارد و بنابراین

---

1. Encyclopaedia Britannica 2. Logic

هرگز نمی‌تواند خود، آن چیز باشد. «من» در «من هستم» همان «من» در «من می‌دانم» نیست و شکاف میان این دو موجب آزردگی بازیگران سیستم می‌شود. استانیسلاوسکی بعدتر در کار خود هنگامی که اجرای سیستم در مراحل اولیه را بازنگری می‌کرد، اعتراف کرد که «ذهن بازیگرانش را با سخنرانی‌های گوناگون دربارهٔ رویدادهای مهم، تاریخ و زندگی کاراکتر در نمایش می‌انباشته، در نتیجه آنان با ذهنی درحال انفجار به روی صحنه می‌رفتند و قادر به بازی کردن نبودند».[38] دانستن و بودن به‌جای این‌که یکدیگر را تقویت کنند، موانعی دوسویه ایجاد می‌کنند.

بنابراین استانیسلاوسکی با این مشکل مواجه بود که درحالی‌که نمی‌توان بر ناخودآگاه برای خودانگیختگی در اجرا تکیه کرد، خودآگاه هم نمی‌تواند در تمرین مورد استفاده قرار گیرد زیرا مانعی برای بازیگر می‌شود. لازم بود رویکردهای کاملاً دست اول[1] چندی، برای بیرون کشیدن بازیگر از این وضع بغرنج یافت شوند؛ و نیز لازم بود تکنیک‌هایی جدید پیدا شوند که بازیگر را به مهار آن‌چه که انجام می‌دهد، توانا سازد بی‌آن‌که او را نسبت به راه طبیعی و آرامش‌بخشی که پیش‌تر برای کار کردن داشت مشوش کند.

استانیسلاوسکی: یافتن ساختار ذهن در چهره

استانیسلاوسکی بیان می‌کرد که سیستم‌اش بر مبنای تجربه است و تکنیک‌هایی که او از آن‌ها در سیستم دفاع می‌کرد، براساس تجزیه و تحلیل‌اش نسبت به دلایل توفیق او به‌عنوان بازیگری شاغل به این حرفه بود. شکست او به‌عنوان بازیگر پس از شکل دادن به سیستم‌اش می‌تواند به یکی از معانی ذیل باشد: یا ادعای او مبنی بر این‌که تئوری‌هایش بر مبنای تجربه

---

1. original

استوار گردیده در واقع بی‌اساس است، که بعید می‌نماید، یا این‌که به هنگام نگارش، عمدتاً دلایل توفیق خود را به غلط تعبیر کرده است.

به‌عنوان بازیگری جوان، تکنیک مورد علاقهٔ استانیسلاوسکی، ورود به نقش از راه تقلید فیزیکی شخصی بود که به کاراکتری که او آن را بازی می‌کرد شباهت داشت. اگر او می‌بایست نقش پیرمردی را بازی کند، به تقلید از شخص سالخورده‌ای که می‌شناخت می‌پرداخت. نکتهٔ جالب در مورد این تکنیک این بود که از طریق انجام آن، او درمی‌یافت که هم قادر است رفتار بیرونی یک سالخورده، و هم چیزهایی از شرایط درونی او را، شبیه‌سازی کند. استانیسلاوسکی با شگفتی پی برد که تسلط وی بر سیمای بیرونی همیشه به حالت احساسیِ مربوط به آن منجر می‌شود، او در پی توفیق خود در دشمن مردم[1] ایبسن[2] یادآور شد که «من تنها رفتار و عادات استوکمان[3] را، چه روی صحنه و چه خارج از آن، تقلید می‌کردم، و در روحم احساسات و ادراکات کاراکتر زاده می‌شد».[39] در مراحل نهایی کار روی سوتانویل[4] در ژرژ داندن[5] مولیر، عامل تسریع‌کننده برای وی در روند دگردیسی از خود به کاراکتر طرز راه رفتن نبود بلکه نحوهٔ آرایش بود:

> من به ناگاه هدیه‌ای از دامان خدایان دریافت کردم. طرح چهره‌ای در آرایش من بیانی کمیک و زنده به صورت من داد و چیزی درون من دستخوش تغییر گشت.... همهٔ آن چیزهایی را که باور نداشتم، به یک‌باره اعتماد مرا جلب کرد. کیست که بتواند حرکت خلاقانهٔ جادویی، ناگهانی و غیرقابل وصف را شرح دهد![40]

---

1. *An Enemy of the people* 2. Ibsen

۳. Stockman، شخصیت محوری نمایشنامهٔ دشمن مردم (م)

۴. Sotanville، یکی از شخصیت‌های نمایشنامهٔ ژرژ داندن (م)

5. Georges Dandin

استانیسلاوسکی برپایهٔ این تجربیات نتیجه‌گیری نه چندان مطمئنی کرد که «بعضی اوقات رسیدن به جنبه‌های درونی خصوصیات یک نقش از طریق نشانگان بیرونی‌اش امکان‌پذیر است».[41] استانیسلاوسکی برخلاف نظریاتی که سال‌ها بعد در نوشته‌های نظریه‌پردازانهٔ خود روی این موضوع ارایه کرد، عملاً سیستمی را به کار گرفت که در آن بدن بیش از ذهن به گونه‌ای غیرارادی مسئول تجسم صادقانهٔ کاراکتر است. وقتی شکاف بین **خود و نقش**[1] بیشتر از طریق فیزیکی پر شود، تا به گونه‌ای روشنفکرانه، به‌نظر می‌رسد عواطف[2] بر وفق مراد پیش می‌روند. در نتیجه ذهن هشیار، تنها جانشین الهام ناخودآگاه در خلق کاراکتر نیست: بدن نیز مقاصد خود را دارد که ممکن است رازآمیز هم باشند.

تنها گزارش مشروح این روند در کتاب کار هنرپیشه روی خود در جریان تجسم[3] آن‌جاست که کاستیا مخالف آرایش و لباس خویش است که در درون او به گونه‌ای جالب حالت ویژه‌ای از وجود را ایجاد می‌کند. در آغاز کاستیا کوچکترین اشاره‌ای به کسی که سعی در بازنمایی او دارد نمی‌کند، وقتی آرایشگر شروع به تغییر دادن چهرهٔ او می‌کند، کاستیا نخستین مرحلهٔ این‌همانی را کشف می‌کند:

> من می‌لرزیدم، قلبم می‌تپید، ابروهایم را پاک کردم و پودر را به صورتم مالیدم... نیم‌نگاهی به آینه انداختم و خود را نشناختم. از آخرین باری که در آن نگریسته بودم، تغییر تازه‌ای در من رخ داده بود.
>
> فریاد زدم، «اوست، خود او»...[42]

بازشناسی، خلاقیت را در پی دارد: شناخت کاراکتر برای کاستیا، تنها

---

1. the self and the role 2. emotion

۳. *Building a Character*، «خلق شخصیت» این کتاب به ترجمهٔ خانم مهین اسکوئی، نام فوق را به خود گرفته است. (م)

هنگامی روی می‌دهد که آن را خلق کرده باشد. وقتی انگیزش‌ها مقدم بر ادراک باشند، شگفتی‌ها پی‌درپی رخ می‌دهند: وقتی کاستیا حرف می‌زند، از لحن صدای ناموزون و ناخوشایند خود متحیر می‌شود: «در این لحظه برای تکمیل شگفتی‌ام، به‌جای قهقهه، جیغی گوشخراش کشیدم. من سیری کاملاً قهقرایی داشتم، و این بسیار غیرمنتظره بود».[43] حیرت کاستیا، هم نشانگر درستی دگردیسی او، و هم بیانگر این حقیقت است که از نظر ذهنی تحت کنترل آن نیست. هم‌چنین نشان‌دهندهٔ شگفتی ماندگار استانیسلاوسکی بزرگ‌تر در دوره‌ای است که تمریناتش را نظریه‌مند می‌کند و آشکارا قادر به بیرون کشیدن همهٔ معنای این ارتباط نیست. تارتسف از مثال کاستیا فقط این نکته را تعمیم می‌دهد که «شخصیت‌پردازی نقابی است که بازیگر ـ فرد[1] را پنهان می‌کند. به مدد آن، او می‌تواند روح خود را عریان سازد».[44] این نظریه، واپس‌زدگی خود ـ بازیگر را به حساب می‌آورد اما شرح کافی در مورد سازگاری و جالب‌تر از آن، حرکت به‌سوی کاراکتر، نمی‌دهد.

آن‌چه استانیسلاوسکی را از تفصیل سیستم ناتوان ساخته، آن است که بازیگران می‌توانند پشت نقاب «پنهان» شوند، چراکه وقتی نقابی را با سیمایی مشخص به چهره می‌زنند، دیگر نمی‌توانند وحشت‌زده یا شرمگنانه نگاه کنند و بنابراین چنین چیزهایی را احساس نمی‌کنند. آن‌چه صورت می‌گیرد؛ نه پنهان نمودن تعمدی هویت موجود، بلکه محو کردن غیرارادی آن هویت به‌خاطر ناتوانی جسمانی بدن در بیان آن است. بازیگر، خودآگاهی خویش را از دست می‌دهد، اما نه به‌خاطر آگاهی به این‌که نقاب از او محافظت می‌کند، بلکه بدین دلیل که وقتی چهره‌اش پنهان گشته دیگر مالک ابزار عملی یعنی «خویشتن» نیست. به همان نسبت نیز روح، جدای از عریانی، وادار به احساس کردن فقط ــ و دقیقاً همان ــ چیزی می‌شود که نقاب بازمی‌تاباند. در این صورت، بازیگر، کاراکتر را بازمی‌شناسد و از این رهگذر، احساسات

---

1. actor - individual

او را در مورد «درستی» تصدیق می‌کند ــ گویی که با برخی الگوهای تجسم‌شدهٔ پیشین تطبیق یافته است. در پی آن اگر حتی ذره‌ای اطمینان در مورد انتقال میان خود و کاراکتر وجود داشته باشد، در صورتی این انتقال رخ می‌دهد که کار روی بدن مقدم بر ذهن باشد. در واقع، تجزیه و تحلیل نه‌تنها نامربوط است، بلکه به گونه‌ای فعال با روندی که طی آن می‌توانند مستقیماً، به گونه‌ای دقیق و تقریباً لغزش‌ناپذیر، روی عواطف تأثیر بگذارند، در تناقض است. همان‌گونه که نیکلای گورچاکف[1] تصریح می‌کند:

> عامل ملموس حرکت یا ایما و اشاره، بازیگر را از خودش وامی‌کند و به واقعیت دیگری می‌برد. این، واقعیت روان کاراکتر همراه با روانشناسی اوست... . کاراکترِ یک شخص، نظام حرکتی اوست.[45]

چنین می‌نماید که حالت بدن غایتی است که به حالت وجود شخص بستگی دارد. راهی که به کنه کاراکتر منتهی می‌شود، به انجام اعمالش مربوط است.

* * *

کار جسمانی، که یک راست از بدن به عواطف راه دارد، از مزایایی چند برخوردار است. نخست آن‌که، بازیگر را به دو طریق از خودآگاهی رها می‌سازد، هم از راه بازنمود ناتوانی فیزیکی بدنِ نقاب پوشیده در بیان فشار روحی، و هم به دلیل این‌که نقاب، پیش از آن‌که «خود»[2] فرصت لحاظ کردن تغییرات را داشته باشد، آن را تغییر می‌دهد. از آن‌جا که بازیگران نمی‌توانند وضعیت خود را از «بود» انتخاب کنند، بنابراین مسألهٔ نپذیرفتن آن نیز رخ نمی‌دهد. آن‌ها فقط شرایط را می‌شناسند، و دانستنِ پذیرش برای «خودِ»

---

1. Nikolai Gorchakov 2. Self

جایگزین، انطباق دشوار «بودن» و «دیدن» را حفظ می‌کند.

دوماً، درحالی‌که احساسات می‌توانند فرّار باشند، بدن، محسوس و از این‌رو مهار آن آسان‌تر است. بازیگران تمایل بیشتری به انجام اعمال فیزیکی دارند تا احساسات؛ زیرا اعمال به واسطهٔ واقع‌نمایی‌شان باورها را القا می‌کنند. ملموس بودن تجربیات فیزیکی به خودی خود واجد اصالتی است که به بازیگر در باور آن کمک می‌کند:

> بازیگر روی صحنه نیاز دارد کوچکترین بخش از واقعیت جسمانی انداموار را در کنش، یا در موقعیت کلی خود احساس کند تا بلافاصله عواطف‌اش به باور درونی او نسبت به آن‌چه بدن‌اش انجام می‌دهد، واکنش نشان دهد. در نمونهٔ ما به طرز بی‌نظیری آسان‌تر این است که واقعیت آنی را در محدودهٔ فیزیکی‌مان حقیقت و ایمان بنامیم و نه در طبیعت روحی‌مان.[46]

اگر گردن نهادن به ناشناخته‌ها هول‌آور است، با همراهی همواره پایدار مهارت فیزیکی ساده و قابل فهم، انجام این کار آسان می‌شود.

سوماً، سرنخ‌های مادی مطمئن، دارای این امتیاز نیز هستند که برای تکرار شدن، آسان‌تر تثبیت می‌شوند. وقتی تکلیف بازیگر، هم ایجاد احساس و هم حفظ آن احساس در طول نمایش باشد، بدن دارای این امتیاز است که به هنگام واکنش، بسیار با قاعده‌تر عمل می‌کند، حال آن‌که احساسات کاملاً دمدمی و بی‌ثبات‌اند:

> ما نمی‌توانیم احساسات را تعیین کنیم؛ ما تنها می‌توانیم اعمال فیزیکی را تعیین کنیم... اگر احساسات شما بخشکند، باعث هشدار نمی‌شود بلکه به سادگی به اعمال فیزیکی بازمی‌گردد و احساسات از دست رفتهٔ شما را بازیابی می‌کند.[47]

درحالی‌که تأکیدهای منطق و تداوم، که نتیجهٔ تمهیدات صرفاً آگاهانه‌اند،

سست هستند؛ کار جسمانی آرامش را القا می‌کند چرا که همواره به گونه‌ای ملموس در اجرا قابل بازیابی است. هنگامی که یک کاراکتر به کرّات بازی می‌شود، رویکرد تجسمی[1] برای عواطف نسبت به دسیسه‌های ترفند روانشناسانه، بیشتر قابل اتکا است.

در نهایت، کار جسمانی دارای این مزیت است که می‌تواند تجربه‌هایی بیافریند که هیچ‌یک در خاطر به‌جا نمی‌مانند. از آن‌جا که باور، غالباً کارکردی تجربی دارد و نتیجهٔ بازشناسی است و نه آشکارسازی، از لحاظ نظری نیازمند آن است که بازیگر در دورهٔ معمول زندگی‌اش نگرش‌ها و احساسات بسیار زیادی را ذخیره کند، که چنین چیزی البته ناممکن است ــ غالباً از بازیگران خواسته می‌شود نقش‌هایی با گستردگی و تنوع بیشتری نسبت به آن‌چه که از آن‌ها انتظار می‌رود به‌طور طبیعی تجربه کرده باشند، بازی کنند. بنابراین ضروری است که کارگردان‌ها ابزار قوی و دقیقی برای آشناسازی بازیگران در مواجهه با چیزهایی که با آن ناآشنا هستند، در اختیار داشته باشند.

همهٔ کاراکترها احساساتی دارند که بازیگران می‌توانند با آن‌ها این‌همانی کنند. چرا که مستقیماً جنبه‌هایی از خصوصیات خودشان را منعکس می‌کنند. در این‌جا کارآیی کارگردان فقط کمک به بازیگران برای جا انداختن تجربیات شخصی‌شان است که، در صورت فراخوانی، انتظار می‌رود به گونه‌ای خودکار گذار بین «خود» و کاراکتر را موجب شود. استانیسلاوسکی بعد از غیبتی طولانی، هنگامی که به روسیه بازمی‌گردد، در ایفای نقش چاتسکی[2] از نمایشنامهٔ بیچاره آن‌که گرفتار عقل شد[3] اثر گریبایدوف[4] می‌گوید: «باید آن‌ها را با حقایق زندگی خودم که از راه تجربه‌هایم با آن آشنا هستم، تطبیق می‌دادم».[48] خاطرهٔ عواطف عمیقاً احساس شده گاهی اوقات می‌تواند چنین احساسی را برای بازگشتن به عرصهٔ وجود ترغیب کند. بنابراین می‌تواند از طریق راه‌های ممتازی که احساسات را به‌وجود می‌آورند، از امتیاز خود برای

---

1. Plastic 2. Chatski 3. *Woe from wit* 4. Griboyedov

صیقل دادن حس صداقت بازیگر وقتی که درون کاراکتر است، استفاده کند.

با این همه، مشکلات اساسی در هنر شخصیت‌پردازی هنگامی رخ می‌نمایند که جلوه‌هایی از نقش به سادگی در دنیای غالباً محدودتر بازیگر جای نمی‌گیرند. بنابراین وظیفهٔ کارگردان در این‌جا این است که در کارگاه، تجربیاتی را بیافریند که متعاقباً در اجرا مورد استفاده قرار گیرند. در این‌جا وقتی رویکرد ذهنی نمی‌تواند به‌طور مستدل آفرینش داشته باشد، فرو می‌ریزد پس آن‌چه را که تاکنون تا حدودی می‌شناخته، به‌عنوان واقعیت تلقی می‌کند. به عکس، کار جسمانی که بر انگیخته‌های بیرونی متکی است، می‌تواند ابعاد بدیعی از کار و تجربه را به‌وجود آورد.

نیاز به پدید آوردن تجربیات «واقعی» در تمرینات، برای استانیسلاوسکی فریب عامدانه و گاه ماهرانهٔ بازیگران را توجیه می‌کند. در گورچاکف[1] گزارشی وجود دارد که وی چگونه در تمرینات نبرد زندگی[2] اثر دیکنز بازیگر زنی را چنان توبیخ می‌کند که به گریه می‌افتد و استانیسلاوسکی با شعف بانگ برمی‌آورد که تنها چیزی که آن زن به هنگام بازی نیاز داشته، همین اشک ریختن بوده است. در تمرین‌های خواهران جرارد[3]، استانیسلاوسکی تمرین بداهه‌ای را برای کمک به خانم مالکانوآ[4] طراحی می‌کرد تا او به تجربه کردن دختر کوری که قرار بود بازی کند، دست یابد؛ چراغ‌ها همه خاموش شد و از مالکانوآ خواسته شد که در فضایی انباشته از وسایل مختلف راه خود را به‌سوی استانیسلاوسکی باز کند. همین که او یک اینچ به جلو حرکت کرد، استانیسلاوسکی جای خود را عوض کرد و به بقیهٔ بازیگران دستور داد که کاملاً ساکت بمانند:

> زن با صدای عجیبی گفت: «ببخشید»... اما هیچ‌کس به او پاسخ نداد... . «کنستانتین سرگیوویچ آیا شما از جایی که بودید،

---

1. Gorchakov 2. *The Battle of Life* 3. *The Sisters Gerard*
4. Molchanova

حرکت کردید؟» پاسخ او فقط سکوت بود... . مالکانوآ ناگهان در گوشهٔ اتاق ایستاد و زار زار گریست... . استانیسلاوسکی گفت... «چراغ‌ها را روشن کنید... حالا تو می‌فهمی که نابینایی چگونه است».[49]

با وجود سادگی و قابل حدس بودن این روایتِ نابینایی، این حقیقت باقی می‌ماند که بازیگران از این پس به‌واسطهٔ آزمایش سختی مانند مالکانوآ قادر خواهند بود تا به نقش‌های خود با آرامشی ناشی از شناخت براساس تجربیات شخصی خود، نزدیک شوند. وقتی بازیگران آن‌چه را که کاراکترشان تاب می‌آورد، تحمل کنند؛ شکاف بین **خود** و نقش به حداقل می‌رسد ــ که البته دقیقاً همان چیزی است که تمرینات تئاتر برای نیل به آن طراحی می‌شود.

* * *

دیده‌ایم که تجربیات جسمانی کمتر بازدارنده، ملموس‌تر و به‌سادگی قابل تجدید هستند، و می‌توانند تجربیاتی واقعی به‌وجود بیاورند تا بر مبنای آن‌ها بازیگر بتواند نقش خود را بپرورد. به این ترتیب رویکرد ناآزمودهٔ استانیسلاوسکی به‌کاراکتر از طریق بدن، براساس تجربیات‌اش به‌عنوان بازیگری جوان ظاهر می‌شود تا مؤثرتر از پیمودن خودآگاهانهٔ تخیلی باشد که در سیستم‌اش آن را توصیه می‌کند. پس پرسش بدیهی این است: چرا استانیسلاوسکی در مکتوبات‌اش روشی تا این‌حد متفاوت ــ و در حقیقت این‌همه درجه دوم ــ را برای چیزی که این همه تجربه‌اش کرده بود، پیشنهاد می‌کند؟

می‌توان گمان کرد که دو دلیل برای استانیسلاوسکی وجود داشت که رویکرد جسمانی را در نیمه‌های حرفه‌اش وانهاد. نخست، روش او از پس‌زمینهٔ نسبتاً نامطلوب‌اش به‌عنوان «مقلدی بی‌روح»[50] نشأت می‌گرفت و ریشه‌های آن به دوره‌ای از حرفه‌اش برمی‌گردد که او در آن دوره علی‌رغم

توفیق، شرمنده نیز بود ــ زیرا براساس روش فکری او، نسخه‌برداری «تقلید محض است که با خلاقیت کاری ندارد».[51] در حقیقت استانیسلاوسکی مصرانه ایدهٔ تقلید را هم‌چون زرورقی که برای روشن ساختن ویژگی حالت برتر «من هستم» طراحی شده، به‌کار می‌برد ــ به روشی که مشخصاً مانع از به‌هم برآمدن دو چیزی می‌شود که به گونه‌ای علّی به هم وابسته‌اند. به‌عنوان مثال در کتاب کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثر تارتسف به شاگردانش نصیحت می‌کند که «شما نباید از هیجانات و یا از نمونه‌های نوعی نسخه‌برداری کنید[1]، شما باید در هیجانات و درونِ نمونه‌های نوعی زندگی کنید».[52] به‌طور ضمنی «اساس هنر» برای استانیسلاوسکی «در شکل بیرونی آن قرار نمی‌گیرد بلکه در محتوای روانی آن واقع است».[53] بنابراین کار جسمانی برای بازیگران ناپخته به‌عنوان آخرین چاره محسوب می‌شود. کار جسمانی، هم‌چون یک زره تنها زمانی استفاده می‌شود که رویکردهای ذهنی اصول‌گرا[2]تر در مورد کاراکتر ناموفق از آب درآیند:

> اما شما نباید نتیجه بگیرید که گذار از بیرون به درون، تنها روش ما بود. نه، حتی بعدها ما فهمیدیم که این روش چندان خوبی نیست. اما آن‌چه که ما می‌توانستیم انجام دهیم حتی وقتی که رویکردهای درست‌تر درونی هم‌چنان در دسترس ما بود... گذار از بیرون به درون بود که ما اغلب در رسوخ به برخی اسرار آن موفق بودیم...
>
> اما آیا درست بود که ما خلاقیت‌هایمان را بر حادثه استوار کنیم... برپایهٔ نظریهٔ شانس؟[54]

دوم، با این‌که استانیسلاوسکی آگاه بود که رویکرد جسمانی با آفرینندگی پیوند دارد، آن را به‌عنوان رویکردی مؤثر در نظر نمی‌گرفت زیرا روندی که از طریق آن ذهن را متأثر می‌کرد به درستی فهمیده نمی‌شد. استانیسلاوسکی

---

1. types 2. Orthodox

با نگاهی به گذشته، از این‌که به واسطهٔ آرایش، به نقش سوتانویل[1] دست پیدا کرد، شگفت‌زده می‌شود: «چه کسی می‌تواند این چیز توضیح‌ناپذیر را شرح دهد؟ این حرکت ناگهانی، جادویی و خلاقانه را»؟[55] در کتاب کار هنرپیشه روی خود در جریان تجسم انگیزش‌های فیزیکی تارتسف به کاراکتر علی‌رغم انتظار او رخ می‌دهد و به همین دلیل تحلیل آن‌ها را دشوار می‌یابد. البته ندانستنِ دلیل یک تأثیر، مردم را به‌طور معمول از استفاده از نتایج آن بازنمی‌دارد. اما همان‌گونه استانیسلاوسکی بر آن بود که نظام خود را از ایفای نقش، به‌طور تصادفی پاک کند، به‌نظر می‌رسد گنجاندن شاخصی از یک ساخت که هم‌چنان فهم‌ناپذیر است، نابه‌جا باشد. این وضوح در واقع ناکارآمد بود زیرا عملکردش، به تنهایی خوب درک نشده بود ــ و حتی اگر هم درک می‌شد، احتمالاً با اهداف روشن آموزشی نظام، نامتناسب بود.

استانیسلاوسکی علاوه بر این در تصمیم برای نوشتن نظام خویش، با این موضوع مواجه بود که زبان مورد نیاز، باید مبتنی بر منطق باشد. از آن‌جا که نظام به‌طور مکتوب به ناگزیر کاری توضیحی است، لاجرم چیزهای غیرقابل شرح به آن راه ندارد. کار جسمانی، هم به‌خاطر این‌که قابل شرح نیست و هم به این سبب که وابسته به ذهن استانیسلاوسکی است، که نسخه‌برداری را هنری بدون روح می‌دانست، باید کنار گذاشته شود.

* * *

استانیسلاوسکی پیرو این کشف که اندیشه می‌تواند مانع بروز کنش شود و عواطفی که به انگیخته‌های فیزیکی غیروابسته هستند، ثبات ندارند؛ بر آن شد تا به دریافت اندک اما به روشنی مؤثر خویش به رویکرد جسمانی، بازگردد. این سرآغاز سومین فراز پیشرفت او به‌عنوان بازیگر و کارگردان بود. در مرتبهٔ نخست، استانیسلاوسکی به‌عنوان بازیگری جوان از بدن به

---

1. Sotanville

ذهن و به واسطهٔ نسخه‌برداری نمونه‌هایی از کاراکترهایش کار خود را انجام داده بود و موفق هم بود. در مرتبهٔ دوم به دنبال بنیاد نهادن نظام خویش، او این روند را معکوس ساخت و حرکت از ذهن به بدن را آغاز کرد ــ و نتیجه فلج ساختن خودآگاهی بود. در سومین مرحله، که در اواخر کار او بود، استانیسلاوسکی کوشید که چون گذشته، ضرورت‌های جسمانی را در روش خویش برای نزدیک شدن به نقش در نظر گیرد. در تمرین‌های آخرین اجرایش، تارتف[1]، استانیسلاوسکی پذیرفت که وقتی یک بازیگر «شروع به استدلال بیش از حد می‌کند، چنان چون اسبی است که درجا چهارنعل می‌رود زیرا نیرویی برای حرکت دادن بارش ندارد. بازیگر به منظور بازی بدون خودداری از احساسات خویش، نباید به زمان توجه داشته باشد. بلکه باید مجذوب کنش گردد».[56] اکنون به نحوی شایسته از بازیگر خواسته می‌شود «شجاعانه شروع کند، استدلال نکند، بلکه عمل کند»:[57]

> وقتی بازیگر شروع به استدلال می‌کند، خواسته رنگ می‌بازد. بحث نکنید فقط انجام دهید.[58]

در کار برجستهٔ او روی بازرس[2] گوگول، تمرینات باید «بدون هرگونه خوانش و بدون هرگونه مذاکره روی نمایشنامه»[59] هدایت شوند. بازیگران باید عواطف را در بدن خویش کشف کنند، چرا که «در هر کنش فیزیکی، مگر آن‌که صرفاً مکانیکی باشد، مقداری کنش درونی و اندکی احساسات نهفته است».[60] نزدیک شدن به کاراکتر از راه ذهن که توسط استانیسلاوسکی مطرح شد، بعد از اقامت موقت او در فنلاند به کلی مردود می‌شود:

> چرا ماه‌ها دور میزی می‌نشینید و سعی می‌کنید احساسات نهفتهٔ خود را پیدا کنید؟... بهتر است بروید روی صحنه و فوراً درگیر کنش شوید.[61]

---

1. *Tartuffe* 2. *The Government Inspector*

در پژوهشی درباره اتللو[1] که بین سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳ نوشته شد، تارتسف از هنرجویانش می‌خواهد «کنش‌های فیزیکی را اجرا کنند، نه این‌که آن‌ها را احساس کنند، چون اگر به خوبی اجرا شوند، احساسات نیز به خودی خود به‌وجود می‌آیند».[62]

جلوهٔ هماهنگ این تغییر از ذهن به جسم، آن است که کار فیزیکی ارجح دانسته می‌شود، تنها به این دلیل که مؤثرتر است. اگر یکی از دلایل واپس زدن رویکرد فیزیکی آن بود که این رویکرد خیلی کم فهمیده می‌شد، به‌نظر نمی‌رسد، برای لحاظ کردن آن، نیاز به فهم کامل آن باشد. چنین چیزی عمیقاً کنایی است. زیرا درحالی‌که پرهیز تعمدی از فهم موجب می‌شود رویکرد جسمانی مؤثرتر عمل کند، چشم‌پوشی استانیسلاوسکی از این مشخصه نیز تأثیر واپس‌گرایانه‌ای دارد ــ این واقعیت که در کار جسمانی هیچ عنصر عقلانیت روا نیست. همان‌طور که دیده‌ایم انتظار داشتن یک عاطفه به منزلهٔ انکار تجربه‌هایی است که آن عاطفه باید پیامد طبیعی‌اش باشد. به‌طور ضمنی، روش کنش فیزیکی نمی‌تواند با روش تأثیرات ادراکی مخلوط شود.

با این وجود، در نتیجه شاید به این خاطر که پذیرش روش کنش‌های فیزیکی بسیار دیر در کار وی اتفاق افتاد ــ در مرحله‌ای که او دیگر نه می‌توانست نظام اصول‌گرایانه‌ای را، که ادعا می‌کرد زندگی‌اش را وقف آن کرده است، به‌طور کامل رها کند و نه قادر به مرتفع کردن مشکلات متد جدیدش بود ــ استانیسلاوسکی آن‌چه که احساس می‌کرد امتیازات هر دو رویکرد است را با هم ترکیب کرد. از بدن استفاده می‌شد اما می‌بایست روی ذهن نیز کار شود تا به بازیگر کمک کند که منطق عواطف‌اش را دریابد:

> ما مجموعه‌ای از کنش‌های فیزیکی را، که با یکدیگر درهم آمیخته‌اند، بیدار می‌کنیم. از طریق آن‌ها، ما می‌کوشیم آن دلایل

---

1. Othello

> درونی که آن‌ها را برانگیخته، بفهمیم... منطق و هماهنگی احساسات در شرایط پیشنهادی نمایش. وقتی بتوانیم این مسیر را کشف کنیم، از معنای درونی کنش‌های فیزیکی خودمان نیز آگاه خواهیم شد.[63]

منطق، هماهنگی، شرایط پیشنهادی، مسیر: این دایرهٔ واژگانی به گونه‌ای خطرناک به نظام ذهنی نزدیک است، تمرین هم‌چنان در این مورد است که «دانستن همان احساس کردن نمایش است».[64] در جایی که احساس کردن با شناخت مربوط است، کار جسمانی عقیم می‌ماند.

در سه پژوهش واپسینی که هم شامل کار هنرپیشه روی نقش می‌شود و به بازرس گوگول نیز مربوط است، تارتسف از خطر ترکیب کار جسمانی با روش‌های قدیمی‌تر روان زبان‌شناسانه[1] آگاه نیست. بدن به کار گرفته می‌شود ــ اما به‌عنوان عامل تعقل: تارتسف معصومانه بیان می‌دارد: «من با جسم و روح‌ام تجزیه و تحلیل کرده‌ام».[65] تأکید روی کار پی‌درپی، هم‌چنان نیازمند کاری سخت است که نباید این‌قدر محدود باشد:

> شما با منطق و هماهنگی، مسیر ساده و قابل دسترسی برای حضور فیزیکی نقش‌تان آماده می‌کنید و در نتیجه ناگهان در درون خود زندگی روح یک بشر را احساس می‌کنید.[66]

البته آماده کردن سناریوی جسمانی به معنای بی‌اثر کردن توانایی آن در ایجاد عواطف به‌طور غیرارادی است. کلمهٔ «فیزیکی» به تبار واژگانی نظام نفوذ کرده است. اما آن‌قدر قدرت نداشته که روی بازسازی آن که بدون آن [سیستم] ناکارآمد است، اثر بگذارد.

در گزارش‌های توپورکف[2] در مورد کار روی تارتف، دستورات جسمانی هم‌چنان نیازمند عمل کردن درون اصطلاحات منطق رفتار بشر است:

---

1. psycholinguistic 2. Toporkov

اولین قدم تمرینات ما باید «شناسایی»[1] نامیده شود که شامل تجزیه و تحلیل صحنه‌های جداگانه است.[67]

کار فیزیکی هم‌چنین به‌جای آن‌که مقدم بر کار ذهنی باشد، پس‌آیند آن است ــ و از آن جهت با احساس مورد ادعای خود استانیسلاوسکی در مورد ضرورت شروع کردن با کنش سازگار است. برای خودآگاهی نهفته در کار ذهنی وعدهٔ جانشین، داده شده است اما علی‌رغم طرح شدن، کاملاً تحقق نیافته است. کشش نظام قدیمی هم‌چنان زیاد است. هنگامی که استانیسلاوسکی در زندگینامهٔ خود نوشت‌اش می‌گوید:

فراآگاهی از طریق آگاهی!

این معنای چیزی است که من زندگی‌ام را از سال ۱۹۰۶ وقف آن کرده‌ام و هم‌اکنون نیز زندگی‌ام را صرف آن می‌کنم. همان چیزی که تا آن زمان که جان در بدن دارم زندگی‌ام را وقف آن خواهم کرد.[68]

برای او چشم‌پوشی از آن‌چه اثر زندگی خود می‌دانست، بسیار خطیر بود.

استانیسلاوسکی آن‌قدر زنده نماند تا نتیجهٔ کارش روی تارتف را ببیند. بازیگران، نمایش را به سرانجام رساندند، اما کار تجربی را که بدون راهنمایی‌های استانیسلاوسکی پیشرفت‌اش ناممکن می‌نمود، رها کردند. آن‌چه در کارهای استانیسلاوسکی ناتمام و از این‌رو غیرمؤثر باقی مانده بود، بعدها توسط چند کارگردان ویرایش شد. یکی از این کارگردان‌ها که درگیر روند جداسازی روش فیزیکی از روش ذهنی استانیسلاوسکی شد، پیتر بروک بود؛ که به گونه‌ای نامنتَظَر با تحسین فراوانی روبه‌رو گشت.

---

1. reconnaissance

پیتر بروک و لیرشاه

گزارش چارلز مارووویتز[1] از کار پیتر بروک روی لیرشاه[2] به سال ۱۹۶۲ حاکی از دلمشغولی دائمی «راستگویی عاطفه»[69] است که نبود آن به چنین پیامدی می‌انجامد که «گروه نیازمند پرورش حس است».[70] از نظر مارووویتز عظمت پل اسکافیلد[3] به‌عنوان بازیگر در نقش محوری بر این واقعیت استوار است که «تنها هنگامی برای بیان یک سطر دچار اشتباه می‌شود که کسی نظری به عدم شباهت بین فرد و کاراکتر بیفکند و سپس آن‌چه می‌بیند، مردی است که خود را با درد و رنج داستان شکسپیر آمیخته است».[71] بر همین قیاس جان کین[4] در مورد تمرینات پیتر بروک روی رؤیای شب نیمهٔ تابستان به سال ۱۹۷۰ همراه باکمپانی رویال شکسپیر[5] می‌نویسد این تمرینات به گونه‌ای طراحی شده بودند که به صورت ایده‌آل به «همجوشی بازیگر و متن بیانجامد».[72] آشکار است که در هر دو اجرا از بازیگران بروک خواسته می‌شود تا به‌طور واقعی عواطف نمایشی شده را احساس کنند ــ و از این طریق بنا را بر این بگذارند که خود همان کاراکترهای نمایش هستند.

با این وجود روشی که بروک طی آن می‌کوشد نقاط مشترک بین بازیگر و کاراکتر را کشف کند در این دو اجرا بسیار متفاوت است. روش‌هایی که در لیرشاه مورد استفاده قرار گرفت، در بیشتر بخش‌ها از نظام ذهنی‌تر استانیسلاوسکی برآمده بودند درحالی‌که هشت سال بعد در اجرای رؤیای شب نیمهٔ تابستان بروک این روش‌ها بسیار بیشتر با کار جسمانی سازگار است.

طبق یادداشت‌های مارووویتز از اولین جلسهٔ دورخوانی لیرشاه در

---

1. Charles Marowitz 2. *King Lear*

۳. Paul Scofield، بازیگر نقش لیرشاه در اجرای پیتر بروک. (م)

4. John kane 5. Royal Shakespeare Company

استراتفورد[1]، بروک به گروه می‌گوید: «کار تمرینات، جست‌وجوی معنا و سپس معنادار ساختن آن است».[73] نظم فعالیت‌ها مهم است: کنش، حاصل اندیشه است؛ بدن آن‌چه را که ذهن صورت‌بندی کرده اجرا می‌کند. به نحوی شایسته، بروک به خوانش همراه با تفسیر نمایشنامه می‌رسد. او می‌گوید لیرشاه نمایشی در مورد بینایی و نابینایی است. هدف تمرینات شکل دادن به این اندیشه است: کنش به دنبال تجزیه و تحلیل می‌آید.

همان‌گونه که تمرینات پیش می‌روند، میان دنیای اندیشه و عمل یک مرحلهٔ سه وجهی به‌وجود می‌آید. نخست آشکار می‌شود که دریافت بروک تا حدودی محصول تجزیه و تحلیل پژواک‌های کلامی است که فقط به گونه‌ای صوری به جنبه‌های گوناگون پیرنگ[2] وابسته است:

> گلاستر[3] که شرارت ادماند[4] را نمی‌بیند، چشم‌هایش را از دست می‌دهد. ادگار[5] که آزمندی برادرش را نمی‌بیند، آزادی‌اش را از دست می‌دهد و لیر که فساد و خصومتی که خانواده و دم ودستگاه‌اش را به تلاطم درآورده نمی‌بیند، هوشیاری خود و سرانجام زندگی‌اش را از دست می‌دهد.[74]

لیرشاه به واسطهٔ آرایش استراتژیک چند نمونهٔ استعاریِ نابینایی به نمایشی دربارهٔ بینایی و نابینایی («شرارت ادماند را نمی‌بیند» و غیره) پیرامون نمونه‌ای واحد از کوری واقعی، تبدیل می‌شود که صحنهٔ آغازین[6] در اجرای بروک[75] و هم‌چنین شرایط تفسیر نمایشنامه در کلیت‌اش را در برمی‌گیرد. قبل از آن که بازیگران حتی یک هجا[7] از متن را ادا کنند، اجرا براساس عباراتی

---

1. Stratford　2. Plot

۳. Gloucester، از شخصیت‌های نمایشنامهٔ لیرشاه، پدر ادگار و ادماند.

۴. Edmund، پسر نامشروع امیر گلاستر.　۵. Edgar، پسر امیر گلاستر.

6. germinal　7. Syllable

پی‌ریزی گردید که افکار مبتنی بر تداعی معنا شناختی آن‌ها را تعیین می‌کرد.

دوماً این تفسیر خود توسط متن تفسیری مقالهٔ یان کات[1] به‌نام «لیر شاه؛ یا آخر بازی»[76] القا می‌شود. همان‌طور که از عنوان مقاله برمی‌آید خوانش کات از نمایشنامه به گونه‌ای کنایی سعی دارد نشان دهد آرایی که در اجرای بروک مقدم بر کنش است، تا حدی از آن متن دیگر نشأت می‌گیرد ــ آخر بازی ساموئل بکت[2]. بنابراین سومین مرحلهٔ تعقل چنین است: کنشی که در تمرینات نمود می‌یابد، فقط محصول تجزیه و تحلیل متنی نیست. و حتی بررسی متن‌هایی که نسخهٔ مورد اجرا را تجزیه و تحلیل می‌کنند هم نیست، بلکه فراتر از آن محصول متن‌هایی است که القاکنندهٔ متونی هستند که متن اولیه را تحلیل می‌کنند. بکت در بحث کات، که تجزیه و تحلیل بروک را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد، مقدم است و به نوبهٔ خود ساختار غیرکلامی[3] نمایش را تعیین می‌کند. کنش در اجرای بروک از مشارکت پیچیدهٔ سه جهان طفیلی‌وار واژگان سرچشمه می‌گیرد. به نحوی شایسته «گزارش لیر» مارووویتز با بحثی دربارهٔ هم‌اندیشی[4] آغاز می‌شود. لیر شاه از نظر بروک «مجموعه‌ای از لایه‌های روشنفکرانه است».[77] که «ساعت‌ها بحث و فرضیه‌پردازی»[78] را ایجاب می‌کند. نخستین خوانش نمایشنامه «اساساً به‌عنوان جلسهٔ مطالعه»[79] و دومین و سومین جلسه به «خوانش‌ها، توقف‌ها، تجزیه و تحلیل و هم‌اندیشی»[80] اختصاص می‌یابد. در سومین خوانش، بروک به «الگویی که نمایشنامه در فضا[5] ایجاد می‌کند»[81] می‌پردازد. حتی عناصر فضایی اجرا، که واسطه و میراث کنش هستند، تحت عنوان تجزیه و تحلیل، مورد درخواست ذهن می‌شوند.

بخش اعظم بحث به سمت کشف اهداف استانیسلاوسکی‌وار خیز برمی‌دارد: من پرسیدم: «چرا لیر در اوج قدرت که

---

1. Jan kott 2. Samuel Beckett 3. non - verbal 4. discussion
5. space

به وضوح قبراق و پر انرژی است، تصمیم به تقسیم پادشاهی خود و کناره گیری می‌گیرد»؟[82]

تصمیم بر این است که «دلیل زیرمتنی[1] برای تنظیم حالت[2] صحنهٔ آغازین یافته شود».[83] به این خاطر که بروک می‌گوید: «وقتی پل [اسکافیلد] دلایل خود را می‌یابد، از نقطهٔ پایین به بالا صعود می‌کند... او از این‌که خود را به درون چیزی بیفکند که آن را احساس نمی‌کند و پاسخی برای آن ندارد، امتناع می‌کند».[84] به پیوند میان بودن، عواطف و تجزیه و تحلیل توجه کنید: احساس، سنگ محک دگردیسی به کاراکتر، مشروط به توجیه است. مسیری که به سمت عواطف کاراکتر می‌رود، از صافی مورد تأیید استانداردهای منطقی و انگیزه‌های شخصی عبور می‌کند. مارو ویتز با بروک هم‌عقیده است: «وقتی اسکافیلد از دلایل خود و متن‌اش مطمئن باشد، می‌تواند هر دو پیستون را به حرکت درآورد و لیر را به اوج برساند. اما گر مطمئن نباشد، به عرضه کردن اشعاری سنجیده، خودسرانه و نامعقول می‌پردازد».[85] کاراکتر هنگامی عواطف را کشف می‌کند که بازیگر از دلایلی که برای آن دارد، راضی باشد؛ اما هنگامی که در این مورد وقفه ایجاد شود، بازیگر باید به انگیزه‌هایی بازمی‌گردد که در پرتو بحث به آن‌ها رسیده است. روش اسکافیلد «شروع کردن از متن و انجام کار به گونه‌ای معکوس است. او دائماً درحال آزمودن شعرها است تا دریابد که اصوات با مفاهیم احساسی رابطه‌ای دارند یا نه».[86] دلیل نه‌تنها مقدم بر عمل است، بلکه شاخص بی‌چون و چرای صحت ارجاعاتی است که پیامد آن هستند. این‌گونه ذهن از تضمین و صحه گذاری روی تأثیر پایدار لذت می‌برد ــ چراکه کنش در رخداد آن‌چه به خطا می‌رود، فقط به‌دلیل[3] توسل می‌جوید. فرض بر این است که دلیل، باید هم مؤلف و هم منتقد باشد، هم شاکی و هم قاضی.

به مانند روش استانیسلاوسکی، کافی نیست که اهداف به گونه‌ای مستقل

---

1. subtexual 2. tone 3. reason

از هم برای هر صحنه یافت شوند، چراکه احتمال عدم تداوم تجسم و ادراک وجود دارد. در سرتاسر دورهٔ یک اجرا باید الگویی برای طبیعی ساختن انگیزه‌ها و درونی کردن آن‌ها پیدا و از آن دفاع شود:

> پس از اجرا بروک با بازیگران در مورد تداوم سخن گفت: «ما تمام دقت‌مان را برای ساختاربخشی به صحنه‌های جداگانه صرف کرده‌ایم و به ناگزیر بصیرت در مورد کل را از دست داده‌ایم. اکنون باید به دیدن هر صحنه در ارتباط با صحنهٔ بعدی بپردازیم».[87]

بحث دربارهٔ انگیزه‌های ادگار در حقه‌اش ـ تام بیچاره ـ وارد موضوع هماهنگی تشابه روانشناسانه[1] می‌شود: بروک می‌پرسد: «هماهنگی این دگردیسی کجاست تا جایگاه ادگار را در طرح کلی کشف کند[88] و [89]». از نظر بروک «نمایشنامه از آن‌چنان هماهنگی درونی محکمی برخوردار است که در آن هر چیزی منظوری معین باید داشته باشد».[90] این گفته یادآور عبارت استانیسلاوسکی است: «هر چیزی در زندگی دارای توالی منطقی است، از این‌رو روی صحنه هم باید این‌گونه باشد».[91]

به‌یاد داریم که دومین بخش عمدهٔ رویکرد استانیسلاوسکی در شخصیت‌پردازی، لحاظ کردن مطالعهٔ شرایط پیشنهادی نمایشنامه است. بروک هم به‌سان استانیسلاوسکی معتقد است که کلیهٔ اطلاعات قابل دسترسی و عینی کاراکتر ــ که در نمایشنامه گنجانده شده ــ نابسنده است. بازیگران نیازمند تصویری با جزییات به مراتب بیشتر نسبت به جهانی که کاراکتر در آن زندگی می‌کند، هستند. بنابراین درحالی‌که احساس می‌شود متن، اطلاعات زمینه‌ای کافی در اختیار نمی‌گذارد ــ مانند مورد ارتباط بین دختران لیر، یا پس‌زمینهٔ آلبانی ـ عداوت کورنوال[2] ــ نمایشنامه‌های نانوشته‌ای که خود بازیگران می‌سازند، نیازهای اطلاعات تکمیلی را برآورده

---

1. Psychological homogenity 2. Cornwall

می‌کنند. این بداهه‌سازی، اطلاعاتی را در اختیار می‌گذارد ـ اما فقط در میان سطوری که از بحث و گفت‌وگو حاصل شده است. به توالی وقایع در گزارش مارو ویتز از کار بروک روی نقش دلقک[1] توجه کنید:

بروک دلقک را به‌مانند لوده‌ای خوش قریحه می‌بیند؛...

به‌خاطرم رسید که دلقک، خمیر باطن لیر نیز هست؛...
مشکلاتی که در کار با دلقک وجود داشت، از این واقعیت نشأت می‌گرفت که بازیگر این نقش فردی به مراتب منظم‌تر بود؛...
شب گذشته ما تمرین بداهه‌ای برای او و کوردلیا[2] به منظور بنا نهادن کاراکتر خارج از صحنهٔ دلقک، ترتیب دادیم. بازیگر چنین توضیحی داد: «او مردی است نگران و به‌شدت خسته از همهٔ حماقت‌هایی که در طول روز باید به آن‌ها ادامه دهد. در صحنهٔ بعدی، دلقک را با کوردلیا دیدیم، هنگامی که کوردلیا برای موقعیت خواستگاری آماده می‌گشت: اولین صحنه نمایش.[92]

بروک و مارو ویتز با دیدگاه‌های نظری نسبت به طبیعت دلقک می‌آغازند. این حقیقت که دیدگاه‌های نظری با سیرت بازیگری که نقش را بازی می‌کند ناسازگارند، بداهه‌سازی‌هایی را ایجاب می‌کرد که بتوانند مواد کاری لازم برای به‌دست آوردن یک جانشین به‌وجود آورند که هم‌چنان براساس قالب پیش پنداشته محکم باشد. حتی دیدگاه بازیگر نیز، نظری است و فقط در بداهه‌سازی می‌تواند تصدیق شود. هم‌اندیشی مقدم بر کنش است و کار ذهن مقدم بر کار بدن.

---

1. Fool 2. Cordelia (سومین دختر لیر)

پیتر بروک و رؤیای شب نیمهٔ تابستان

توفیق استانیسلاوسکی به‌عنوان بازیگر، همراه با این حقیقت که بیشتر کتاب‌های خواندنی‌اش نظامی مبتنی بر تجزیه و تحلیل را ادعا می‌کنند، به آمیختگی مناسب هر دو می‌انجامد. دستاورد استانیسلاوسکی به‌عنوان بازیگر و کارگردان عمدتاً به مثابهٔ دفاع از کار فکری می‌نماید. در نتیجه وقتی کارگردان‌ها و بازیگران رویکرد مبتنی بر شناخت در شخصیت‌پردازی را کنار می‌نهند، اغلب بر این باورند که در واقع استانیسلاوسکی را کنار نهاده‌اند. یوشی اویدا[1] که برای اولین بار در طوفان[2] به سال ۱۹۶۸ (دو سال پیش از اجرای رؤیای شب نیمهٔ تابستان بروک) با بروک کار کرد، در پژوهش‌هایش دربارهٔ تعلیم و ترتیب شینتو[3]، به‌عنوان جانشینی برای عقلانیت استانیسلاوسکی‌وار، می‌نویسد:

> تعلیمات تئاتر غرب که اغلب متکی بر نظام استانیسلاوسکی استوار شده، مبتنی بر درون است. اما من علاقمندم حرکاتی مشخص بیابم که بتواند شخصیت را از بیرون تغییر دهد. وقتی من بدون داشتن احساس خنده، تنها صدای آن را ایجاد کنم، و فقط سعی در گفتن ها...ها...ها... داشته باشم، آن‌گاه احساس خوشی در من ایجاد می‌گردد. این حرکتی بیرونی است که شما را تغییر می‌دهد.[93]

البته اویدا اشتباه می‌کند که می‌پندارد استانیسلاوسکی از کار بدنی غافل است. علی‌رغم گفتهٔ او دربارهٔ این خطا، ویلیام جیمز[4] خیلی زودتر و چه بسا با ادراک عینی‌تری نسبت به استانیسلاوسکی از نقض فرضیات هر روزهٔ پدیده‌های روانشناختی در مورد این خطا بحث کرده است:

> عقل سلیم می‌گوید، ما بخت خود را از دست می‌دهیم، متأثر

---

1. Yoshi Oida 2. *The Tempest* 3. Shinto 4. William James

> می‌شویم و اشک می‌ریزیم؛... این نظم توالی زمانی صحیح نیست... . حالت ذهنی فرد توسط حالت دیگری تحت‌تأثیر قرار نمی‌گیرد... . بازنمود بدنی باید اول میانجی‌گری کند، و سپس عقلانی‌تر آن است که بگوییم ما احساس تأثر می‌کنیم، چراکه می‌گرییم.[94]

درحالی‌که ذهن، تنها می‌تواند آبستن عواطف باشد، بدن نیز به لحاظ فیزیکی می‌تواند آن‌ها را اسکان دهد. جوزف چایکین[1] همانند اویدا در زمان بین اجرای لیرشاه و رؤیای شب نیمهٔ تابستان با بروک کار کرده است. چایکین هم مانند اویدا به این‌که تجزیه و تحلیل روشنفکرانه با جست‌وجو برای محرک‌های جسمانی نابود می‌شود، واکنش مثبت نشان می‌دهد. یکی از شرکت‌کنندگان در تمرین chord چایکین، بی‌واسطه‌گی جریان آن را توصیف می‌کند:

> من صدای تنفس را می‌شنوم... . به زوزه بدل می‌شود، و من هم زوزه می‌کشم... . اکنون زمزمه است، و من هم زمزمه می‌کنم... من می‌توانم آن را پیرامون خود بشنوم. من درون آن هستم. خودم را با آن هماهنگ می‌کنم. من نمی‌خواهم آن را تغییر دهم اما اجازه می‌دهم مرا تغییر دهد.[95]

صدا به وسیلهٔ تأثیر مستقیم روی بدن، می‌تواند باعث برانگیختن واکنشی در بازیگر شود که به‌خاطر کمبود احتمالاً نسبی منابع روانشناختی او، نقصان نمی‌یابد. مهارت کارگردان نیز به استفاده از تجربیات‌اش از این تأثیرات صوتی و نیز حصول اطمینان از این‌که چنین واکنشی به لحاظ صوری به خصوصیات مناسب کاراکتر وابسته و در عین حال نتیجهٔ منطقی آن است، بستگی دارد.

---

1. Joseph Chaikin

دیوید سلبورن[1] در کتاب خود به‌نام اجرای رؤیای شب نیمهٔ تابستان[2] رهبری یک کورد[3] توسط پیتر بروک را درست به همین ترتیب توصیف می‌کند:

> کل گروه در دایره‌ای نشستند. بروک از آن‌ها خواست تا چشمان خود را ببندند. کنار هم بنشینند بدون آن‌که با هم تماس داشته باشند و با هم از طریق صدا ارتباط برقرار کنند... . این صدا شنیده شد... . سپس، در... یک حالت آنی خلسه، دیگران شروع به «پاسخ دادن» کردند.
> سر آخر بروک جریان را متوقف کرد... و به آن‌ها گفت «صدای خود را آگاهانه و با ذهن کنترل نکنید»، بلکه «اجازه دهید بر شما حاکم شود»...[96]

کنترل کردن آگاهانهٔ صدا به منزلهٔ محدود کردن تأثیرات آن به چیزی است که ذهن قبلاً آن را می‌شناخته ــ که البته ویران‌کنندهٔ هدف تمرینی است که برای آزاد ساختن بدن طراحی شده است. صدا یا هر انگیزش بیرونی دیگر، باید اجازه یابد که هجوم بیاورد و فراسوی ادراکاتِ پیشینِ حالت وجودی اجراکننده، تغییر ایجاد کند. صدا به مثابهٔ عینیتی وابسته به قلمرو انرژی عمل می‌کند که اگر خودآگاهانه پرورش یابد، می‌تواند بیان را بی‌حس سازد. همهٔ این عواطف تعمیم‌یافته مایهٔ تنفر بروک است. کتاب سلبورن انباشته از ادعاهای بروک است مبنی بر آن‌که هرگونه تجزیه و تحلیل مقدم بر عمل را محکوم می‌کند: اولین روز از سومین هفته، «از منطق استفاده نکنید... توضیح ندهید»؛[97] سومین روز از پنجمین هفته، «کشف کنید، نظر ندهید.»[98]

بروک، آشکارا متفاوت با طبیعت عمدتاً عقلانی کارش روی لیر شاه، همانند اویداگراییدن خود به رویکرد جسمانی را هم‌چون لغوکنندهٔ تأثیرات

---

1. David Selbourne 2. *The Making of A Midsummer Night's Dream*
3. Cord

استانیسلاوسکی می‌بیند. بروک اعتراف می‌کند که در رؤیای شب نیمهٔ تابستان، قصد او رهیافت به شخصیت‌پردازی «بدون استفاده از درک استانیسلاوسکی‌وار نسبت به گسترش شخصیت طبیعی است».[99] جان کین و مایکل کرافورد[1] متفق‌القول‌اند که در این اجرا بروک تصمیم داشت «نزدیک شدن به نقش با روش‌های استانیسلاوسکی‌وار، مورد استفاده قرار نگیرد».[100] بروک شرح می‌دهد:

> یکی از چیزهایی که باید به گونه‌ای بسیار بسیار قدرتمندانه تداوم یابد، برداشتن موانعی در نمایش است که می‌تواند ناشی از گونه‌ای خردگرایی و عادت‌های کار کردن روشنفکرانه باشد.[101]

کاملاً به ناحق، و با پیش‌فرضی که راه تقرب مناسب به کاراکتر را می‌بندد، استانیسلاوسکی مترادف با روانشناسی است. اویدا، چایکین و بروک، مدعی رویکرد دیگری براساس توانایی سرراست بدن در ایجاد وضعیت عاطفی به‌عنوان جایگزینی برای نظام استانیسلاوسکی، بودند. بازیگر نباید بکوشد عواطف کاراکتر را آگاهانه احساس کند؛ این عواطف باید از طریق جای گرفتن فیزیکی شرایطی مشابه با آن‌چه مورد نیاز نقش است، ایجاد شود.

* * *

شهرت استانیسلاوسکی توجه بسیاری را به کتاب‌هایش جلب کرد. این مسأله به‌نوبهٔ خود به‌وجود آورندهٔ نسلی از بازیگران بود که تنها در بخشی از کار استانیسلاوسکی آموزش دیده‌اند که جهت ذهنی برجسته‌ای دارد. برای کارگردانی در موقعیت بروک این نکته دو معنا دارد: نخست، کار جسمانی، که افرادی هم‌چون چایکین و اویدا با آن احتمالاً هم‌چون روشی دست اول رفتار

---

1. Michael Grawford

مـی‌کردند. دوم، بـرانگـیختن بـازیگرانـی کـه حـتی انـدکی تـحت‌تأثیر استانیسلاوسکی بودند، برای جایگزین ساختن خردگرایی بـا کـنش، بسـیار دشوار بود. رویکرد ذهنی چنان سخت ریشه دوانده بود که احتمالاً سعهٔ صدر زیادی را برای نقش بازیگران نیاز داشت تا به‌جای یک نظام منطقی، روشـی را که بسیار کم تابع تجزیه و تحلیل عـقلانی بـود بـپذیرند. هـر دو عـامل در گزارش جان کین در مورد اهمیت کار بـروک بـر رؤیـای شب نـیمهٔ تـابستان موجود است:

> آن‌چه در کار با پـیتر بـروک بـدیع مـی‌نماید ایـن است کـه او می‌خواست نمایش تأثیری بر ما بگذارد. برای ما بسیار دشوار بود که تمایل خود را برای فراچنگ آوردن فوری صـحنه‌ها و نقش‌ها کم، و کار کردن با آن‌ها را آغـاز کـنیم. سـاختن آن‌هـا متناسب با دریافتی عقلانی است.
> مطمئناً برای کسانی که مایل‌اند همه چیز را پیشاپیش برای کار خود طراحی کنند ـ و من هم یکی از آن‌ها هستم ـ اگر نمایش را به روش خود متمایل نکنند، کار بسیار دشوار خـواهـد بـود. پالودن ذهن برایم طاقت‌فرسا بود ــ در واقع تزکیه بـود ــ کـه بگذاری نمایش از ذهن تو چکیده شود و به تـو رنگ بـدهد، بدون آن‌که تو بـه نـمایش رنگ بـدهی. چـنین چـیزی کـاملاً انقلابی بود.[102]

با در نظر گرفتن هر یک از مفاهیم عبارات کین، به‌نوبهٔ خود درمی‌یابیم که از نظر کین، بروک زمینه‌های جدید را درهم شکسته است، درحالی‌که او تنها ابتکاری را شکل می‌داد که به گونه‌ای غیرمستقیم از استانیسلاوسکی دریافت کرده بـود. بـه‌عنوان مـثال بـه سـال ۱۹۲۲ مـی‌یرهولد[1]، یکـی از شـاگـردان استانیسلاوسکی، گفته بود که «همهٔ حالات روانشناختی به وسیلهٔ روندهای

---

1. Meyerhold

فیزیولوژیکی خاصی تعیین می‌شوند. بازیگر با رفع درست طبیعت حالت خویش به گونه‌ای فیزیکی، به نقطهٔ تجربه کردن هیجانی می‌رسد که خود با تماشاگر ارتباط برقرار می‌کند و تماشاگر را وامی‌دارد که در اجرای او مشارکت جوید».[103] از آن‌جا که به کارگیری عملی این افکار توسط میرهولد، در آن‌چه او «بیومکانیک»[1] می‌نامید، برای برشت شناخته شده بود و از آن‌جاکه [نظرات] برشت هم به وفور در دسترس بروک بود (در فصل دوم به این ارتباط خواهیم پرداخت)، بعید می‌نماید که بروک مدعی باشد که رویکرد جسمانی را دوباره ابداع کرده است. بروک از رویکرد جسمانی غافل نیست، بلکه نقش استانیسلاوسکی در پیشبرد آن را نادیده می‌انگارد.

دوم آن‌که، کین به آگاهی بروک از نیاز به جداسازی کار جسمانی از کار ذهنی، بسیار روشن‌تر از آن‌چه که در مورد استانیسلاوسکی بود، اشاره می‌کند. بروک در تلاش برای این‌که به بازیگرانش نیاز به بهره‌گیری از کار جسمانی را، به گونه‌ای کاملاً جدا از دخالت تجزیه و تحلیل، بفهماند، بحث دربارهٔ شخصیت‌پردازی را با استفاده از دایرهٔ واژگانی انجام می‌دهد که جهت جسمانی برجسته‌ای دارد. از نظر استانیسلاوسکی، بازیگر باید از یک‌سو تشخیص دهد که «راه هنر در درون شما و فقط در درون شماست»[104] اما از سوی دیگر، او باید تصدیق کند حقایقی راکه به آن‌ها دست می‌یابد «مربوط به کاراکتری است که شما تجسم می‌بخشید».[105] از نظر بروک، همان دووجهی بودن که برای هنر بازیگر اساسی است، در اصطلاحات فیزیکی معین، کاملاً نهفته است. از یک‌سو اجرا باید «با ریتم خودتان یا کلاً بدون ریتم باشد»[106]، اما از سوی دیگر «انگیزش باید یکسره از بیرون بیاید».[107] بنابراین «هم ریتم باید پیدا شود و هم هر بازیگر خاص؛ باید خود، آن را بیابد».[108] جانشینی اصطلاحاتی هم‌چون «کاراکتر» و «معنا» به‌جای «ریتم» و «انگیزش»[2] دربردارندهٔ کوششی است که فرضیات بازیگران در مورد رهیافت‌شان

---

1. bio - mechanic 2. impulse

به نقش را بازسازماندهی[1] می‌کند. گفت‌وگو در مورد «کاراکتر» نه‌تنها به بازیگر امکان دوگانگی موقعیت‌اش روی صحنه را یادآور می‌شود، بلکه به‌طرز آشفته‌ای، فقط سست‌ترین و بی‌دوام‌ترین راه‌حل را برای مشکلات میسر می‌کند. برخلاف آن، انتخاب طبیعت به‌عنوان ریتم، تکلیف ایجاد نقش ـ خود[2] را ملموس می‌سازد و بر پیامد عبث و مبهم هستی‌شناسی آن غلبه می‌کند. به‌عکسِ روح نگرانی‌های بازیگران، دیدن مشکل آن‌ها در تلفیق ریتم‌ها، وظایف محوله‌شان را کمتر هولناک می‌نمایاند: با این‌که آنان باید امنیت ناشی از استدلال را وانهند، تنها متعهد می‌گردند که تکلیف‌های ساده اما ملموسی را اجرا کنند که به ناگزیر منتهی به کاراکتر می‌شود.

تغییر در اصطلاح‌شناسی[3] بروک حاکی از تغییرات عمومی‌تر در نگرش او نسبت به زبان این دوران است. واژگان متن از این پس به‌عنوان دال‌های[4] انتزاعی[5] تلقی نمی‌شوند، بلکه هم‌چون عوامل ملموس که از طریق صدا و ریتم کار می‌کنند، به حساب می‌آیند. توجه بازیگر باید به این خصوصیات محسوس بیشتر از نشانه‌های معنی‌شناختی جلب شود. اگر بازیگران چنین چیزی را به‌خاطر احساس عمیق‌شان از معنا که در توانایی آن‌ها برای جست‌وجوی نیروی رانشی پیش کلامی نمایش مداخله می‌کند، مشکل بیابند؛ باید به گونه‌ای پرورش یابند که سطور متن را به صورتی روشنفکرانه دنبال نکنند. بروک می‌گوید: «گوش دادن به ریتم کلمات به‌جای توجه به معنای ادبی کلمات، انسان را به‌سوی ادراکی بس عمیق می‌برد».[109] سلبورن به‌نحوی شایسته در مورد تمرینات کار دوّم می‌گوید که بروک برخلاف تمرینات لیرشاه «به بازیگران نمی‌گفت که نمایشنامه دربارهٔ چیست».[110] صورت‌بندی ظاهری، اهداف دریافت شدهٔ عقلانی را سامان می‌دهد و بازیگران در جست‌وجوی آن ظرفیت خود را برای غرق شدن کامل در محرک‌های اصلی انگیزش و کنش از دست می‌دهند. بازیگر سرگردانی که به

---

1. re - align 2. role - self 3. terminology 4. signifiers 5. abstract

استفاده از تفسیر به‌عنوان نقطهٔ شروع خو گرفته، به بروک می‌گوید: «من نمی‌دانم چه چیزی را نشانه گرفته‌ام» و پاسخ بروک راسخ است: «تا زمانی که این حقیقی باشد، کار تو درست است».[111]

* * *

بدیهی است، گفتن این نکته به بازیگر که متن را به گونه‌ای روشنفکرانه دنبال نکند، تضمینی برای این‌که او بتواند عادات کهنه را دور بریزد نیست. رهنمودهای کلامی خود به خود روشنفکرانه و بنابراین کمتر از تجربه، برانگیزاننده هستند. اگر بروک به راستی به این باور نویافتهٔ خویش پایبند است که تنها راه ورود به کاراکتر کنش است، باید تمریناتی را نیز طراحی کند که به بازیگران ریتم را بیاموزد. این، هدف اولین مرحلهٔ کار او روی رؤیای شب نیمهٔ تابستان است: پیش از آن‌که تسریع‌کننده‌های جسمانی برای خصوصیات ویژهٔ کاراکتر قابل استفاده باشد، بازیگران باید وابستگی خود به معنا را به کلی قطع کنند و به آواهای[1] زبان شکسپیر حساس شوند:

> ما از صدا، حرکت و رقص پله‌پله برگذشتیم با سعی بر این‌که انگیزه‌های نخستین را که در هستهٔ کنش فیزیکی جای دارند، پیش از گذشتن از آن، تقویت کنیم. سپس نسخه‌هایی از سخنان «مرگ» باتم / پیراموس[2] به ما داده شد و از ما خواسته شد آن را بخوانیم، به گونه‌ای که گویی هرگز آن را ندیده‌ایم و به گونه‌ای که انگار نه آینده‌ای دارد و نه گذشته‌ای. سپس نسخه‌ها تفکیک و توسط سه تن از ما خوانده شد. تلاش بر این بود که همه به یک صدای واحد برسیم.[112]

تمرین مستقیماً روی روش‌هایی که توسط جوزف چایکین استفاده می‌شد، بنا گشت تا به بازیگران قابلیت‌های خلاقانه و خودجوش

---

1. Sound 2. Bottom / Pyramus

ریتم را معرفی کند:

> یک بازیگر با حرکت 5e[1] سادهٔ قابل تکرار که هم از بدن و هم از صدا استفاده می‌کند، کار خود را شروع کرد و در ادامه، آن‌چه را که کنش بیانگر آن بود، انتخاب نمی‌کرد بلکه با آن تا زمانی که به شرایط روشنی برسد، بازی می‌کرد: این بازیگر سپس به مرحلهٔ دوم می‌رسید و سعی می‌کرد که شکل‌ها را به گونه‌ای دقیق نسخه‌برداری کند، در نتیجه به محتوای عاطفی آن‌ها نزدیک می‌شد... . بازیگران با استفاده از انگیزش‌های جنبشی برای جای‌گیری در وضعیت درونی قادر به کشف عواطفی می‌شدند که در تجربیات قبلی‌شان وجود نداشت.[113]

هر دو تمرین با زبان بیرونی آغاز می‌کنند: تقاضا برای واکنش‌های مناسب، هماهنگی نگران‌کننده اما افزایش یافتهٔ صدا و حرکت را ایجاب می‌کند. این دوره‌ای از کوک کردن و گرم کردن قسمت‌هایی از بدن است که می‌تواند سرانجام شرطی شود تا به جنبه‌های پیشا ـ کلامی[2] واکنش نشان دهد. هرگونه بدبینی نسبت به توانایی کنش در ایجاد عواطف هم‌چون تقلیدی که آشکارا به احساس منجر می‌شود، باطل است. تنها پس از این‌که بازیگران به گونه‌ای مناسب با حضور در درون کنش، آموخته شوند، متن را به‌دست می‌گیرند. خواست بروک مبنی بر این‌که آنان متن را به گونه‌ای بخوانند که گویی به هیچ سنت روشنفکری مشخصی تعلق ندارد، هم بیان هدف و هم اشاره‌ای است به این‌که چگونه هدف تحقق می‌یابد: ذهن نباید نقشی در تعیین آهنگ[3] صدا داشته باشد. جالب آن‌که، در مسیر کار فیزیکی این تشویق کلامی تنها در پیامد فوری تربیت جسمانی درون آن می‌آید. بازیگران فقط پس از این‌که به گونه‌ای نامنتظَر تجربهٔ مستقیمی از بدیلی جذاب و پایدار داشته باشند، تشویق می‌شوند تا خود را از عادات تفکر آگاهانه برهانند. سپس

---

1. gestur - 5e 2. pre - verbal 3. intonation

گفتار تفکیک می‌گردد تا این اطمینان حاصل شود که هیچ بازیگری مطالعهٔ شخصی روی متن انجام نداده است. بازیگران باید به‌جای آن به ریتم که توسط زبان تولید می‌شود، حساس باشند. بروک مدعی است: «شنیدن ریتم کلمات همدیگر»... «برای پاسخ دادن ایجاد آمادگی می‌کند»... [و] «شخص را به ساحت بعدی درک معانی می‌کشاند».[114] اکنون معنا به گونه‌ای بیرون‌زاد[1] ایجاد می‌شود نه درونی؛ و از طریق دستورات جسمانی و نه استدلال. بازیگران نه از طریق ذهن بلکه به واسطهٔ عامل تمام و کمال تجربیات روشن کالبدی[2] کار خود را انجام می‌دهند.

در شکل[3] دیگری از تمرین، اندیشهٔ جایگزین کردن جریان عواملی با آسیب‌پذیری کمتر به‌جای تفکر، به ساخت‌هایی فضایی می‌رسد تا برای بازیگران مفهوم رهنمودهای بروک روشن شود:

> دایره‌ای، برای نواختن طبل، و یک چوبدستی که دست به‌دست در دایره‌ای چرخان می‌گردد، رقص‌کنان. هر عضو گروه به نوبت آن را می‌گیرد و به مرکز دایره می‌رود. دایره با چرخش دیوانه‌وار و تبادل سرخوشانهٔ اصوات همراه با ضرباهنگ سرعت می‌گیرد. به‌نظر می‌رسد انرژی فیزیکی هم بیانگر حرمان باشد و هم امید به وجد؛ از حسرتی برای عمل و حتی بیانی پرشورتر. سپس بروک که نگران از دست دادن این انرژی ذخیره شده نیست، می‌گوید: «دایره‌ای تنگاتنگ هم بسازید و روی زمین بنشینید، هم‌چنان که کار خود را شروع می‌کنید». خود او در میان آنان می‌نشیند و سپس بازخوانی لاینقطع مجدد نمایشنامه، آغاز می‌شود.[115]

علاوه بر این ورود بازیگران به روشنایی اعجاب‌انگیز (به‌خاطر نامنتظَر بودن) کنش‌ها، ناگهان بر خوانش متن مقدم می‌شود؛ به امید آن‌که شور و حالی

---

1. exogenously 2. Corporeally 3. version

که این‌چنین حاصل می‌شود، بتواند ارتباط متعارف[1] واژگان را جانشین توضیح کند. با این همه این تمرین جذبهٔ دیگری دارد: تمرین، بر اهمیت همنوا بازی کردن از طریق تحقق فیزیکی استعاره‌های متقابل بازیگران، تأکید می‌کند. اگر دایره در پایان، پویایی همبستگی را تأیید کند، عبور چوبدستی از دستی به دست دیگر در دورهای ملموس و روشن، گذر معنا بین شرکت‌کنندگان را نشان می‌دهد. جان کین یادآور می‌شود که وقتی بروک از بازیگران خواست تا در استفاده از چوبدستی چابکی اولیه را حفظ کنند، تشخیص می‌داد که «اهمیت واقعی آن در یکی دانستن‌اش با کلمات است»:

> همان‌گونه که ما چوب را دست به‌دست می‌دادیم تا طبل‌ها نواخته شود... این‌چنین می‌آموختیم که کلمات و گفتار را اداره کنیم. هم‌چون گروهی متحد آن‌ها را بین خود تقسیم و تجربه کنیم.[116]

حرکت چوبدستی‌ها نوعِ نیروی مورد نیاز برای مشارکت معنایی موفقیت‌آمیز را روشن می‌سازد: وقتی گفتار دور دایره به چرخش درمی‌آید، شأن کالایی گرانبها را می‌یابد که مفهوم آن نباید فاش شود. تنها در پرتاب چوب‌هاست که «هر کس خود را پس می‌کشد... در انداختن چوبدستی... که هم‌چنان باید با اصوات همراه باشد و نیز با عبور اصوات از یک صدا به صدای دیگر».[117] در این‌جا معنا نمی‌تواند لحاظ شود: اگر معنا توسط یک بازیگر آفریده شود، دیگران به گونه‌ای ملموس[2] مسئول حفظ آن هستند. شگرد جایگزین کردن [اعمال] مشابه فیزیکی به‌جای راهنمایی شفاهی، بی‌درنگ لزوم جابه‌جایی کار ذهنی با رویکردهای جسمانی را بازمی‌تاباند. از همین رو، این تمرین با جنبهٔ بازتابی‌اش، که وابستگیِ بازیگران نسبت به عادت‌هایشان می‌تازد، همراه می‌شود.

---

1. standard 2. tangible

در تمرین دیگری که به بازیگران کمک می‌کند تا صورت‌بندی‌های[1] روشنفکرانه را برای امکان‌پذیر ساختن گشودگی واکنش‌های جسمانی بزدایند، از آنان خواسته می‌شود تا عبارات‌شان را به‌جای گفتن، به آواز بخوانند.

> هلنا[2] چونان اریدیس[3] که اکنون به پادشاهی پلوتو[4] تن در می‌دهد، می‌گوید: «ای شب خسته کننده، ای شب ملال‌آور دیرپا»... بروک می‌گوید آن را بخوان، با تاریک‌ترین، ژرف‌ترین و سیاه‌ترین نغماتی که بتوان یافت، به آواز بخوان. زن نیز همین کار را می‌کند. این آوازی سودایی است و تشعشعی تیره، فراتر از آن‌چه پیش از آن در تمرینات به‌دست آمده است.[118]

بهره گیری از آواز به این بازیگر زن یاری رساند تا ژرفای تازه‌ای از معنا را در زبانی که به‌کار می‌گیرد، کشف کند؛ و این، با به ارمغان آوردن شماری از وظایف عاطفی و روانی برای نمایش محقق می‌شود که اجرای روشنفکرانه و جدی‌تر سطور نمایشنامه در متن‌هایی که به‌طرزی نامناسب درک شده‌اند، خود را از آن‌ها محروم می‌کند. درحالی‌که پافشاری بر «ادراک»، بازیگر را تنها به چسبیدن به معناهای شناخته شده تشویق می‌کند، طرز بیانی کاملاً غیرواقع‌گرایانه گرفت و گیر دلمشغولی بازیگران را که از حوزهٔ تئوری ناشی می‌شود، رفع می‌کند و تطابق میان کلمات و احساس را می‌زداید. به گونه‌ای متناقض نما، دور شدن از معنا شرایطی را ایجاد می‌کند که ممکن است معنا در آن به گونه‌ای نامنتظَر کشف شود.

* * *

1. formulation 2. Helena 3. Eurydice 4. pluto

به محض آن‌که بازیگران تا حدودی به امتیازات انگیزش‌های جسمانی حساس شوند، بروک می‌تواند در مرحلهٔ دوم تمرینات، آن‌ها را با سرعت‌دهنده‌هایی آشنا کند که برای استنباط خصلت‌های ویژهٔ کاراکتر طراحی شده‌اند. تمرینات در این بخش از کار (که البته در عمل به‌طرزی قابل توجه با مرحلهٔ نخست همپوشانی دارد) از تمرینات دیگری که تقریباً به گونه‌ای کامل متکی به ابتکار بازیگر هستند فاصله می‌گیرد و به نظام‌هایی نزدیک می‌شود که با پیشنهادات سخاوتمندانه‌تری به راهنمایی و حمایت بازیگر می‌پردازند. چالش‌برانگیزترین بخش کار جسمانی در روش بروک نیازمند تلاش بازیگران برای جست‌وجوی معناست؛ اما نه در سطح زبان، بلکه در لایهٔ ژرف‌تر انگیزش‌هایی که کلمات را ضروری می‌سازند. در فضای خالی[1]، که دو سال پیش از آغاز کار بروک روی رؤیای شب نیمهٔ تابستان منتشر شد، بروک اذعان می‌کند که:

> یک کلمه به مثابهٔ یک کلمه آغاز نمی‌شود ــ محصول نهایی چیزی است که هم‌چون یک انگیزش آغاز می‌شود، و با رفتار و نگرشی که نیاز به بیان را دیکته می‌کند، برانگیخته می‌گردد. این فرآیند در درون درام‌پرداز رخ می‌دهد؛ و در درون بازیگر تکرار می‌شود... تنها راهِ یافتنِ مسیر حقیقی برای تکلم[2] یک کلمه، از فرآیندی عبور می‌کند که همسنگ اصیل خلاق آن است.[119]

درست همان‌گونه که از نظر بروک «شکسپیر می‌کوشد چیزی فراسوی کلمات را بیان کند»،[120] توجه بازیگر نیز باید کاملاً معطوف به نیازی باشد که متن محصول ناگزیر آن است.

این نکته در تمرینات به‌وجود آورندهٔ مشق‌هایی است که یک نمونه از آن همانی است که اهداف استانیسلاوسکی‌گونه را، نه از راه تفکر بلکه به واسطهٔ

---

1. *The Empty Space* 2. speaking

صدا کشف می‌کند:

> بروک از اژوس[1] می‌خواهد که صدایی حاکی از واپس زدن و نپذیرفتن ایجاد کند، و از هرمیا[2] و لیساندر[3] می‌خواهد که به این صدا پاسخ گویند. آن‌ها این کار را با حالتی در صدا که گویی میل به ماندن در درونی‌ترین تکانهٔ اندوه و آرزو دارد، انجام می‌دهند. پس از آن بی‌درنگ خوانش کلمات آغاز می‌شود. بروک می‌گوید: «بازیگران کلمات را ادا می‌کنند درحالی‌که صداهایی که از عمیق‌ترین انگیزش‌ها برمی‌آیند را به‌یاد می‌آورند. و به این وسیله جملهٔ لیساندر، «حالا چطور، عشق من! چرا گونه‌هایت چنین رنگ‌پریده است؟» می‌تواند در بدو تمرین از آن‌چه که بروک «احساسات تعمیم‌یافته»[4] می‌نامد و برای متأثر کردن تکلم می‌آید، آزاد باشد.[121]

درست همان‌گونه که استفاده از آواز، بازیگران را به ضرباهنگ‌های کشف ناشده در متن حساس می‌کند، استفاده از صدا نیز از آن‌جا که مقدم بر احساس است، به گونه‌ای طراحی شده تا نیروی پیش‌برندهٔ متن را با ضرباهنگ و تمایلات خود بازیگر پیوند دهد، درحالی‌که هدف استانیسلاوسکی‌گونه فقط با خوانش «واپس زده می‌شود»[5]، موقعیتِ معنای واپس زدن در صدای اژوس، وی را از تداعی‌های مفهومی موجود بیرون می‌کشد و به آهنگ کلام او طراوتی حیاتی می‌بخشد. بنابراین آمیزه‌ای از صدا و احساس ایجاد می‌شود و معنا با چنان وزنی گویا[6] و طبیعی تقویت می‌شود که فکر نوعاً نمی‌تواند آن را تدارک ببیند.

اگر بازیگران قادر به یافتن انگیزش‌های مورد نیاز در درون خود نباشند، کارگردان با ایجاد ضرباهنگ‌های بیرونی و واداشتن بازیگران به هماهنگ

---

1. Egeus 2. Hermia 3. Lysander 4. generalized sentiment 5. reject
6. expressive

شدن با آن‌ها به‌طرزی ناخودآگاه و از طریق عمل می‌تواند وظیفهٔ آنان را آسان‌تر سازد:

> مربی ضرباهنگ را ایجاد می‌کند و ـ سازی به یک ساز دیگر پاسخ می‌گوید ـ با تغییر ضرباهنگ، بازیگران باید بداهه‌پردازی کنند. این استعاره‌ای موسیقایی برای انگیزش‌های کلام است... و آنان رقص‌کنان، با صدا معاشقه می‌کنند؛ بی‌هیچ کلامی یکدیگر را تهدید می‌کنند و با ضرباهنگ خودساخته‌شان به یکدیگر یورش می‌برند؛ طبل با چوب و با زنگ‌ها سخن می‌گوید.[122]

با این‌که انگیزش‌ها و تکانه‌های نخستین توسط مربی ایجاد می‌شود، بازیگران نیز باید در این ساختار پیشنهادی، مسئولیتِ یافتن یک صدا را به عهده بگیرند. ضرباهنگ دیکته شده تنها یک اشارت است: بازیگران حق تغییر انگیخته را به منظور ادای شرایط شخصی برای خود حفظ می‌کنند.

با این وجود اگر بازیگران قادر به هماهنگی لازم نباشند، کارگردان می‌تواند از پیوند میان ضرباهنگ و کاراکتر با صراحت بیشتری استفاده کند:

> بروک دو ضرباهنگ متفاوت را روی طبل می‌نوازد که به ترتیب مکانیکی و درباری است. در نتیجه عبارتِ «دیوارها، گویا محسوس می‌شوند. نفرین دوباره بر آن‌ها باد» تسئوس، نخوتی تند و فزاینده و قریحه‌ای شاهانه دارد، درحالی‌که پاسخ پیراموس «نه، در حقیقت، عالیجناب، ایشان نباید» با واج‌های سنگین مدورش بیش از همیشه طرز راه رفتن خشک باتم تنومند را ایجاب می‌کند.[123]

بازیگران به گونه‌ای ناخواسته برای ایجاد یک کشف ذهنی باید تقریباً تمامی خواست‌های محیط را جذب کنند. این، قرینهٔ جسمانی پیشنهادهای ارایه شده توسط کارگردان است: درحالی‌که کار ذهنی، مستلزم آن است که

کارگردانان از راه تجزیه و تحلیل به بازیگران یاری برسانند، در این مرحله مشارکت بروک در کاری با سمت و سوی جسمانی او را وامی‌دارد تا به واسطهٔ ضرباهنگ، بازیگرانش را راهنمایی کند، به این منظور که از خودآگاهی بحث و هم‌اندیشی پرهیز شود. یک‌بار دیگر کنش مقدم بر معنا است؛ ضرباهنگ، کاراکتر است.

معنا نه‌تنها تابع عناصر زمانی[1]، همچون ضرباهنگ است، بلکه تابع ضرورت‌های مکانی[2]، همانند کار گروهی، نیز هست. از آن‌جا که رهیافت مفهومی به شخصیت‌پردازی، به‌عنوان مثال، بازیگر را به توصیف اندیشهٔ سلطنت وامی‌دارد و سپس بدنش را ترغیب می‌کند تا با معیارهای همان توصیف متناسب شود، کار جسمانی، کارگردان را وامی‌دارد تا بازیگر را در وضعیتی فیزیکی قرار دهد که ضرورت [رفتار] شاهانه را به‌طور طبیعی و بدون دخالت آگاهی، احساس کند. سلبورن به ما می‌گوید «اوبرون[3] (بالای پلکان و بالاتر از باقی بازیگران...) اکنون بیش از همیشه در احاطهٔ تمام عیار امکانات پادشاهی‌اش قرار دارد».[124] تجربهٔ قرار گرفتن در نقطه‌ای بالاتر از باقی بازیگران به شکل فیزیکی، احساسی را می‌آفریند که بازیگر دیگر هیچ مشکلی در مهار نمایشگری ملوکانه ندارد. بروک نیز همانند استانیسلاوسکی آگاه است که بین استعارهٔ صعود و تأثیر حقیقی آن، ارتباطی وجود دارد.

استانیسلاوسکی تصدیق کرده بود که طراحی و تنظیم کردن نقش می‌تواند در به‌وجود آوردن عواطف مؤثر باشد. او در کتاب زندگی من در هنر می‌نویسد، هنگامی که بازیگران را درحال بحث دربارهٔ درگیری‌هایی که با صخره‌ها و تخته‌سنگ‌ها، روی صحنهٔ ناقوس غرق‌شده[4] تماشا می‌کرده است، این نکته به‌خاطرش خطور کرده که «هنرِ ساخت و ساز... به بازیگر در آشکار کردن طبیعت درونی‌اش یاری می‌رساند».[125] بروک نیز به‌طرزی مشابه، از طراحی صحنه برای ایجاد عواطف بهره می‌گیرد:

---

1. temporal 2. spatial 3. Oberon 4. *The Sunken Bell*

> این پیچاندن [موضوع] است، نه احساس قلبی؛ تب‌وتاب نیست، بل رنج و زحمت است و به سختی رفتن. بروک برای سبک کردن بار آن، طرح و توطئه کوارتت[1] پرجنب‌و جوش عشاق را تغییر می‌دهد... . آنان در عوض ایستادن در محدودهٔ چهارگوش خود... اکنون دوان دوان به بالا و پایین پلکان می‌روند... . سرزندگی این جابه‌جایی‌ها، سر آخر از کلمات بازیگران برنمی‌آید، بلکه از اعمال‌شان ناشی می‌شود. ضرباهنگ و انگیزش، که در میان گفته‌ها یافت نمی‌شود، در پلکان پیدا خواهد شد.[126]

جست‌وجو برای ضرباهنگ‌های متن در این مورد موبه‌مو با عمل بالا و پایین دویدن از پلکان روی صحنه مترادف است. بروک به تجربه می‌داند که ابعاد پلکان چگونه باید باشد تا بدن بازیگران در صعود از آن ضرباهنگ مشخصی بگیرد و به گونه‌ای مناسب با ضرباهنگی که او در اجرای متن خواهان آن است، تطبیق یابد. پله‌ها به‌عنوان اشیای مربوط به پاره‌های متن مورد استفاده قرار می‌گیرند: از طریق تجمع عوامل ثانویه، مانند فاصلهٔ بین پله‌ها، یا احساس صعود و نزول، پلکان می‌توانند به گونه‌ای فیزیکی بازیگران را به لحاظ کردن نگرشی که بروک خواهان آن است، برانگیزد.

نظر سلبورن در مورد این‌گونه یاری رساندن‌های جسمانی این است که «حرکتی متهورانه و مبتکرانه است... و در عین حال چیزی است که به بازیگر تحمیل شده است، چراکه او نیاز به دریافتن کاربردهای ماشین صحنه‌ای دارد که کارگردان برایش اختراع کرده است».[127] در این‌جا اشارتی به بهره‌کشی وجود دارد: گویی چنین می‌نماید که برانگیختن عواطف واقعی بازیگران در نمایش، توسط ابزاری که آن‌ها کنترلی بر آن ندارند، اخلاقاً جای تردید دارد. و در واقع، کار جسمانی در غایی‌ترین شکل، عواطف را به شیوه‌ای که مشخصاً

---

1. quartet

عوامفریبانه است، طرح‌ریزی می‌کند. به‌عنوان مثال، بروک در فرصتی از گروه بازیگرانِ خارج از صحنه می‌خواهد که برای بازیگرانِ روی صحنه مزاحمتی به‌وجود آورند تا آنان برای شنیده شدن صدایشان به زحمت بیفتند:

> در واقع هم صدا و هم مزاحمت، آن‌چنان تشدید می‌شوند تا به نقطهٔ انفجار برسند. گروه، جمعیتی غوغاگر می‌شود و کنش آن شتاب می‌گیرد. این رفتار احمقانه، رنج‌آور و ناگهان نیشتری می‌شود که سرانجام هرمیا را، که نسبت به جان به سلامت بردن از این هیاهو درمانده شده، به انگیزش «صادقانهٔ» ناامیدی می‌کشاند، همان‌گونه که خواست نخستینِ بروک بود، صدایی به گوش می‌رسد: «کمکم کن، لیساندر»، صدایی که بیشتر ناشی از احساس وحشت است و نه برآمده از شرمی دخترانه.[128]

سلبورن در توصیف‌های خود از بازیگرانی که اشک می‌ریختند و یا تلخ‌ترین احساسات خستگی و حیرت به آن‌ها هجوم می‌آورد، آن‌چه را که به‌عنوان پیوند نابرابر بین بروک و بازیگرانش مبتنی بر فشار بی‌امان برای پذیرفتن خواسته‌اش می‌دید، به نقد کشید. استانیسلاوسکی این تکنیک را با این ادعا که اگر «برای بازسازی احساسات باشد، باید بتوانید خارج از تجربیات شخصی خود، با آن‌ها این‌همانی کنید»[129]، توجیه می‌کند. کارگردان در تمرینات مسئولیت آفرینش هر احساسی را که بازیگر فاقد آن است، بر عهده دارد. از آن‌جا که هشیاری بازیگران نسبت به این اهداف، مستقیماً با ظرفیت آن‌ها برای تجربه کردن عواطف تعیین‌شده در تضاد است، آن‌ها باید از روند طراحی تمرینات جسمانی نیز بی‌اطلاع باشند. بروک با استانیسلاوسکی توافق دارد: نه فقط در این مورد که «تنها اگر شما به درستی از تجربیات زندگی شخصی خود استفاده کنید، می‌توانید بفهمید»[130]، بلکه با او در این مسأله نیز هم‌رأی است که بی‌خبری، پیش‌شرط ضروری درگیر

شدن است ــ چرا که دانستن فقط بازیگران را تشویق می‌کند که یک‌راست به تأثیرات برسند، بدون آن‌که در شرایطی که به نتیجه ارزش صادقانه می‌دهد، زندگی کنند. اگر کسی بتواند این اندیشه را رها کند که بازیگر باید همواره آگاهانه تحت کنترل باشد (این همان چیزی است که در کار جسمانی مورد نظر است)، آن‌گاه به این درک نایل خواهد شد که برانگیخته‌شدنی از این‌دست، می‌تواند آزادکننده باشد. ماهرانه عمل کردن، همواره اعمال فشار نیست؛ بلکه مهارتی هم‌چون ظرافت یک شکسته‌بند می‌خواهد ــ و موفقیت نیز مشروط به فرمانبرداری است.

* * *

کار جسمانی تنها این نیست که بگذاریم بدن بر عواطف تأثیر نهد، در نهایت باید به نقطه‌ای رسید که در آن تمایز بین تسریع‌کننده‌ها و اثرهایشان، کنش و احساس، از میان برود:

> تصور کنید یک‌صد آدم نابینا به شما گوش می‌دهند. این واقعیت که شما روی طناب بندبازی درحال تاب خوردن هستید، موضوعیت ندارد. اما تکانه‌ای که شما را روی طناب به حرکت وامی‌دارد، باید در آن‌چه می‌گویید، وجود داشته باشد.[131]

با این‌که در آن نوع کار جسمانی که مورد تأیید استانیسلاوسکی بود، حرکت، معنا را نشان می‌داد، بروک مدعی است که در بهترین حالت، عامل جسمانی و معنایی که برای متن می‌آورد، غیرقابل تشخیص است. بازیگران نباید بدانند آیا بازگوکنندهٔ کلمات متن از طریق کنش هستند یا کلمات معنا را به واسطهٔ صدا به آن‌ها نشان می‌دهند ــ چرا که در این بی‌خبری این دلالت که بازیگر به حالت «من هستم» دست‌یافته، نهفته است. بازیگران بروک نه تنها باید عامدانه از هدف همهٔ تمرینات بی‌خبر بمانند؛ بلکه باید از آن پس حتی به

دستاوردهایشان یعنی تعالی زبان به معنا نیز بی‌اعتنا باشند. آنان فقط باید از هستی‌شان به‌عنوان خویشتن در درون الگویی مشخص از کنش آگاه باشند. سخنانی که بر زبان جاری می‌سازند نیز صرفاً برپایهٔ همان ضرباهنگ استوار است. اگر حرکتی که کارگردان برگزیده، تسریع‌کنندهٔ مناسبی باشد، آنگاه سخن و کنش می‌توانند به گونه‌ای فعال با هم یکی شوند، بدون آنکه چنین انطباقی خارق‌العاده و غیرطبیعی به‌نظر آید. بنابراین بازیگر بدل به کاراکتر «می‌شود» بی‌آنکه اساساً در پرسش‌های مربوط به پایبندیِ خواست‌های متفاوت حقیقت گرفتار آید ــ بازیگران و سخنانی که به زبان می‌آورند، به سادگی به مدد حرکتی که برای هر کدام حقیقت تلقی می‌گردد، هماهنگ می‌شوند.

بیان سلبورن اغلب آشکار می‌کند که چگونه معنا و کنش، می‌توانند در نهایت به گونه‌ای صوری تفکیک‌ناپذیر شوند:

> شنیده می‌شود که بروک به پاک[1] می‌گوید با گام‌های بلندش، ضرباهنگ معینی بنوازد... پاک درشت‌اندام، اکنون صدایی مهیب و حضوری ترسناک دارد، صدای او... . زنگ دارد و پرفراز و فرود است؛ همراه با وحشت لیساندر... بروک بر سر او فریاد می‌زند که لیساندر باید با صدا و گام‌های پاک حقیقتاً به دیوار بخورد.[132]

به یگانگی آشکار دستمایهٔ هنر بازیگر توجه کنید: از طرفی صدای پاک ترسناک، هول‌آور، زنگ‌دار و لرزان است (استعاره‌های مکانی)، و از طرف دیگر وحشت لیساندر محسوس است. تروین[2] دربارهٔ تقویت این رابطهٔ متقابل در اجرا، نظر می‌دهد. او می‌نویسد: «هرچه ما دقیق‌تر قریحهٔ غیرمنتظرهٔ بازیگران را تماشا می‌کردیم، نمایشنامه را که اکنون بهتر از همیشه بیان می‌شد، کامل‌تر احساس می‌کردیم.[133] در بهترین حالت کار جسمانی،

---

1. Puck 2. Trewin

زبان و کنش ـ و به تبع آن بازیگر و کاراکتر ـ یکی هستند.

* * *

اگر بازیگران باید هر شب از نو معنا را خلق کنند، چنان‌چه خواست بروک است، می‌بایست در هر اجرا همان هیجانی را تجربه کنند که در تمرینات با تولد یک خوانش درست همراه است. به گونه‌ای تردیدناپذیر، پیشرفت‌هایی که در تمرینات به‌دست آمده، نمی‌تواند به‌طرزی تصنعی در اجرا دوباره به‌دست آید. از نظر بروک «هر چیزی که یک‌بار زاده می‌شود، فانی است و مفهوم جدید آن زاییدهٔ نشانه‌هایی از کل تأثیراتی است که آن را احاطه کرده‌اند».[134] این حکم، هم تمرینات جسمانی و هم نگرش بازیگران و کارگردان‌ها را نسبت به کارشان در بردارد. به‌طور کلی در زمینهٔ کار بروک، این دو، به‌طرز عجیبی به هم متصل هستند. از یک‌سو کار جسمانی نیازمند آن است که بازیگر، حساسیت‌اش را نه‌تنها نسبت به خود بلکه به محیط، افزایش دهد. بنابراین در فضای خالی از بازیگر خواسته می‌شود که «کاملاً درگیر شود، درحالی‌که فاصله گرفته است ـ جدا باشد، بدون جدایی».[135] اگر این، بیشتر برشتی به‌نظر می‌رسد تا استانیسلاوسکی‌گونه، به رابطهٔ بروک و برشت بازمی‌گردد که من در فصل بعدی به آن خواهم پرداخت. چرا که، از سوی دیگر اگر پرورش بازیگر منوط به پرتوافکنیِ مداومِ بینشِ به‌دست آمده است، کارگردان نیز به همان نسبت، باید لغوکنندهٔ روش‌های مشخصِ «بودن» باشد تا عواملی که آن‌ها را پرورده‌اند، شروع به نمایاندنِ ساختارهای دیگر کنند.

۲

بودن و نبودن[۱]

برتولت برشت و پیتر بروک

زیباترین همهٔ تردیدها
هنگامهٔ سر برافراختن افتادگان و نومیدان است
و
بازایستادن از
باور قدرت ظالمان

آه، که این حقیقت تازه چه با چنگ و دندان به‌دست آمد!
چه قربانی‌هایی هزینهٔ آن بود!
چه دشوار بود دیدنِ
چیزهایی که این‌گونه بودند و این‌سان نبودند.[1]

(برتولت برشت)

کسی که به‌طور جدی با تئاتر در ارتباط باشد، نمی‌تواند از

---

1. To Be And Not To Be

برشت درگذرد. برشت چهرهٔ کلیدی زمانهٔ ماست و امروزه همهٔ آثار نمایشی در نقطه‌ای، یا از گفته‌ها و نظرات و دستاوردهای برشت، آغاز می‌شوند و یا بدان‌ها بازمی‌گردند.[2]

(پیتر بروک)

برتولت برشت

دریافت برشت از استانیسلاوسکی سرشار از تصاویر اعمال فشار است. از نظر برشت، تئاتر استانیسلاوسکی‌وار «به گونه‌ای نظام‌مند همدلی تماشاگر را برمی‌انگیزد».[3] تماشاگری که در پیامد این همدلی «قربانی تجربهٔ هیپنوتیزم می‌شود، ... و کاملاً در کنش «گرفتار» می‌آید».[4] برشت به روشنی می‌گوید: این «فشار همدلی»[5] باید متوقف شود ــ چرا که به زعم او «چگونه تماشاگر می‌تواند بر زندگی مسلط شود حال آن‌که تمام رویدادها بر او مسلط هستند»؟[6] در این پرسش اشاره‌ای به هدف سیاسی بزرگ‌تری وجود دارد که رویارویی با استانیسلاوسکی، مقیاس بسیار کوچک آن است. موقعیت مخاطب استانیسلاوسکی شبیه به وضعیت طبقهٔ پرولتاریا[1] است که «هدف کنش‌پذیر سیاست‌ها است»[7] و باید از این وضع رها شود.

تأثیر مشترک نمایش استانیسلاوسکی‌وار با ستمگریِ سیاسی، در فرمانبرداری بی‌چون و چرا است. تئاتری که واقعیت اجتماعی را طبیعی می‌نمایاند، در آن‌چه که باید مورد پذیرش واقع شود، ستمگر است. بازیگران روش استانیسلاوسکی که تنها در پی تجسم جهان هستند، به‌طور ضمنی می‌پذیرند که: «بازنمایی» جهان، هم «ارایهٔ تصویر آن» است و هم صحبت کردن «از طرف آن». بازیگران روش استانیسلاوسکی با وانمود به این‌که

---

1. Proletariat

جهان را «همان‌گونه که واقعاً هست» به ما ارایه می‌کنند، پذیرش و باور مشابهی از این جهان را به تماشاگر نیز تحمیل می‌کنند. برای نمونه، استبداد تمرینِ «شرایط پیشنهادی» فقط در نیروی متقاعدکننده‌اش نیست؛ بلکه به‌نحوی مخرب‌تر، پیامد آن، یعنی مقاومتی است که از میان می‌رود و از این رو نظم حاکم همواره ادامه می‌یابد. شرایطی که «پیشنهاد» می‌شوند، تا این درجه نباید به پرسش کشیده شوند. بر همین قیاس، وقتی اهداف استانیسلاوسکی‌وار برای «توجیه» کنش استفاده می‌شوند؛ این توجیه‌گری هم شامل انگیزه می‌شود و هم به حقانیت[1] اشاره دارد. تئاتر استانیسلاوسکی در جست‌وجوی راهی برای الهام بخشیدن به بازیگر، سهواً درستی جهان را همان‌گونه که تجربه شده، نشان می‌دهد. «رویداد سراسری»[2] هم که این اهداف براساس آن آرایش یافته‌اند، تأثیری کاملاً متفاوت اما همان‌قدر فلج‌کننده دارد: رویداد سراسری آن‌چه را که توسط جامعه ساخته شده و به تبع آن، طبیعت تغییرپذیر واقعیت سیاسی را محو می‌کند. غرق کردن مخاطب در جریان سریع اهداف و پیامدهای آن، این توهم را دامن می‌زند که زنجیرهٔ علت و معلولی کاملاً مطلق است و رویداد سراسری، آن را تجسم می‌بخشد. زنجیره‌ای که در آن الف علت ب و ب به‌وجود آورندهٔ ج است به گونه‌ای فراگیر، دلالت بر این دارد که براساس داده‌های الف (شرایط پیشنهادی) ج الزامی می‌شود. این همان چیزی است که برشت می‌خواهد از آن اجتناب کند: برشت ترجیح می‌دهد از تئاتری بهره بگیرد که نشان دهد در هر شرایط پیشنهادی تعداد گزینه‌ها بیشتر از آن‌چه مردم به‌طور معمول می‌پندارند، در دسترس خواهد بود. از نظر برشت واقعیت اجتماعی نه جبری است و نه همیشه قابل دفاع ــ بنابراین درحالی‌که استانیسلاوسکی فرمانبرداری را موجب می‌شود، برشت در جست‌وجوی آموزش اختلاف‌نظر است.

دو رکن اصلی تئاتر برشتی مستقیماً با جبر سیاسی نهفته در دو جنبهٔ اصلی

---

1. Vindication 2. through line of actions

تئاتر استانیسلاوسکی، تقابل دارد. اول آن‌که از نظر برشت، تأکید استانیسلاوسکی بر درستی شرایط پیشنهادی به گونه‌ای نامحسوس درصدد وفق دادن این شرایط با موضوعات سیاسی مورد پرسش است ــ این شرایط آن‌قدر آشنا می‌شوند که به چالش کشیدن تبعات اجتماعی آن‌ها، آن‌گونه که استنباط می‌شود، غیرممکن می‌گردد:

> روراستی، نکتهٔ مورد نظر [استانیسلاوسکی] بود و در نتیجه در تئاتر او همه چیز به مراتب طبیعی بود تا هر کس بتواند در آن تعمق و آن را کاملاً وارسی کند. شما به‌طور معمول خانهٔ خودتان و یا عادت‌های غذا خوردن‌تان را وارسی نمی‌کنید، این‌طور نیست؟[8]

برشت برای بی‌اثر کردن چنین چیزی، پیشنهاد می‌کند که باید چارچوب معیار تماشاگر را از طریق کنترپوآن انتقادی که برای برانگیختنِ نیاز به بازنگری طراحی شده است، جایگزین کرد. از آن‌جا که ساختارهای قدرت، که علت بنیادین موقعیت‌های اجتماعی هستند، در صورتی که طبیعی باشند به چشم نمی‌آیند، برشت می‌کوشد آن‌چه را که بدیهی به‌نظر می‌رسد از جا بکند و آن‌چه را که طبیعی می‌نماید، غریب سازد. این همان بیگانه‌سازی است:

> تأثیر الف، شامل تغییر در هدفی است که شخص باید بدان آگاه باشد... تغییر از چیزهایی عادی، آشنا، فوری و در دسترس به چیزی ویژه، تکان‌دهنده و غیرمنتظره... . پیش از آن‌که آشنایی به آگاهی بدل شود، چیزهای آشنا باید از نامشخص بودن تهی شوند؛ ما باید این فرض را که هدف مورد پرسش نیاز به توضیح ندارد، کنار بگذاریم.[9]

مخاطب برشت وادار می‌شود که در واقعیتِ وضعیتی که به نمایش گذاشته می‌شود سهیم نشود، بلکه آن را مرور کند. در نتیجه اگر تماشاگر به‌طور کلی

شروع به آغاز نگرشی پرسشگرانه کند، اهداف برشت برآورده شده‌اند:[۱]

چنین چیزی رخ می‌ده، اما پیشنهاد شما چیه؟...
ما فقط یه راه‌حل می‌شناسیم:
اونم اینه که همین‌طور که پیش می‌ری
ببینی که چه جور کاری می‌تونی پیشنهاد بدی
تا کمک کنی به مردم خوب تا برسن به پایانی خوش.[10]

سودمندیِ بیگانگی، تبلیغ نیست: آموزندهٔ بینش است.

دومین رکن مهم تئاتر استانیسلاوسکی، پذیرش[۲] به‌عنوان نتیجهٔ رابطهٔ علت و معلولی است. این پذیرش جانشین اشتقاق دیگر نظریهٔ برشت در مورد تئاتر یعنی اپیک می‌شود. نوشته‌های انتقادی دربارهٔ برشت با آسودگی خاطر از «اپیک[۳]» به‌عنوان واژهٔ در برگیرندهٔ همهٔ تمرینات عملی که برای دستیابی به بیگانه‌سازی در تئاتر طراحی شده‌اند، استفاده می‌کنند. اما آن‌چه در این‌جا مطرح است، نیروی حس ویژهٔ ارسطویی در این واژه است. این‌چنین، گسست اجزای به هم پیوستهٔ یک اثر که گویی روایت بین آن‌ها مستقل از زمان است، میسر می‌شود. نتیجه، مختل کردن «رویداد سراسری» است که استانیسلاوسکی سخت به آن وابسته بود:

اپیزودهای جداگانه باید به هم گره بخورند، به گونه‌ای که هر گره به سادگی قابل شناخت باشد. اپیزودها نباید چنان به دنبال هم بیایند که از هم غیرقابل تشخیص شوند، لیکن باید فرصت مداخلهٔ قضاوت را به ما بدهند.[11]

---

۱. «امور آشنا را، که همیشه روی می‌دهند، دیده‌اید / اما از شما خواهش می‌کنیم: / آن‌چه را که بیگانه نیست، نگران‌کننده بشمارید! / آن‌چه را که عادی است، نا موجه محسوب کنید! / آن‌چه را که معمول است، چنان کنید که مایهٔ حیرت‌تان شود! / آن‌چه را که به‌نظر قاعده است، سنت غلط بخوانید! / و هر جا نسبت‌های غلط یافتید، / درست را بنشانید». (از بخش پایانی نمایشنامهٔ استثنا و قاعده.) (م)

2. acceptance 3. epic

به معادل انتخاب شده برای آگاهی از این تقسیمات، توجه و آن را ارزیابی کنید. گسیختگی راهبردی،[1] رابطهٔ علت و معلولی را عریان می‌کند: شکست زنجیرهٔ وقایع، باعث می‌شود طبیعت و شدت نیروهایی که از آن برخاسته‌اند، آشکار شود. علیتی که بدین‌گونه بر آفتاب می‌افتد، علیتی منطقی است: از نظر برشت، علت فقط تباری مادی دارد و جای دادن این عوامل درون تاریخ، به واقع به برچیدن جبرگرایی می‌انجامد. پیامد استدلال منطقی جملهٔ «انسان خود سرنوشت خویش است»،[12] این است که سرنوشت انسان قابل تغییر است. اگر فرمانبرداری برده‌وار استانیسلاوسکی تمثیلی از تسلیم فراگیر در جهان باشد، آرای ویرانگر به مدد همان ارتباط و به واسطهٔ اقتدار نویافتهٔ تماشاگر، در جامعه بازتاب می‌یابد.

بنابراین دستاورد برشت، تعریف دوبارهٔ کارکرد تئاتر برحسب سودمندی اجتماعی است. برشت می‌پذیرد که کشف حقایقی که استانیسلاوسکی در پی آن بوده، دشوار است ــ و ضمناً ستودنی. اما پرسش برشت این است که عامهٔ مردم با چنین تئاتری چه باید بکنند؟ این پرسش که «کلیت این جعبهٔ حقه‌های جادویی چه سودی دارد؟»[13] تداعی‌گر جادوگری «خواب تلقینی»[2] و «سلطهٔ»[3] همدلی است ــ و از این منظر مقیاس فاصلهٔ سیاسی برشت از استانیسلاوسکی:

> من می‌خواستم قواعدی را به کار گیرم که موضوع آن فقط تفسیر جهان نیست، بلکه تغییر آن است و می‌خواستم آن را در تئاتر مورد استفاده قرار دهم.[14]

استانیسلاوسکی و برشت، چونان دو ریل مجاور با خاستگاه‌های متفاوت و شکل‌های نامتجانس در ارایه، از هم دور می‌شوند.

* * *

---

1. strategic interruption 2. hypnosis 3. mastery

دیدیم که چگونه دو عنصر اصلی تئاتر برشت، **بیگانه‌سازی و اپیک**، یکی پس از دیگری برای خنثی کردن و نشانه رفتن به‌سوی دو خصوصیت تئاتر استانیسلاوسکی ــ **این‌همانی**[1] و **اصل علیت**[2] ــ عمل می‌کنند. به‌نظر می‌رسد تئاتر مبتنی بر سودمندی برشت، با ظرفیت زمانی‌اش (ضد توالی)[3]، ماشین جهان را خاموش می‌کند تا ما در فرصتی مناسب بتوانیم بینشی را که از طریق این نوع تئاتر با جنبه‌های مکانی آن (فاصله گذاری)[4] به ما اهدا شده، به کار بندیم.

البته، ضرورت‌های زمانی و مکانی همپوشانی دارند. به‌عنوان نمونه، با این‌که گسستن اساساً نمایانگر «اپیک» است، در عمل می‌تواند با سرگردان کردن تماشاگر، تأثیر بیگانه‌سازی داشته باشد. هم‌چنین، به‌نظر می‌رسد که عناصر دخیل در هر دو مورد، مقدمه‌ای برای ایجاد محرک‌های فرامتنی باشد و فقدان آن‌ها، متن را به چارچوبی محافظه‌کارانه، بسته و زنجیره‌ای، محدود کند. منظور من از متن، مجموعه‌ای از نشانگان خلاقانه است که باید به‌گونه‌ای روشن توجه را بدان‌ها جلب کرد مبادا که تداوم، معنای آن را بپوشاند. برخلاف، فرامتن که شامل واژه‌ها و کنش‌هایی بسیار است، عامل بازآشنایی[5] است و دورنمایی[6] را ممکن می‌سازد. متن و فرامتن نه به واسطهٔ مفصل‌بندی‌شان بلکه از طریق کارکردشان قابل تشخیص‌اند. برشت، خود وقتی بیان می‌کند که بیگانه‌سازی «تکنیکی است برای نشان دادن وقایع اجتماع بشری و طبقه‌بندی آن‌ها به‌عنوان چیزهایی درخور توجه و نیازمند توضیح»[15]، از استعارهٔ فرامتنیت استفاده می‌کند. انگارهٔ فرامتن مسوده‌هایی است که در حاشیه و کنار متن نوشته می‌شوند، یادداشتی که نیروی تداوم درونی متن را درهم می‌شکند و در نتیجه توجه را به‌طرز بارزتری به آن جلب می‌کند.

---

1. identification 2. causality 3. anti - sequential 4. distancing
5. reorientation 6. perspective

مثالی برای معادل تئاتری برجسته کردن حاشیهٔ جانبی، استفاده از عنوان و برجسته نمایی[1] است:

> اعتراض نمایشنامه‌نویسان اصول‌گرا به عناوین به این خاطر است که... متن باید همه چیز را در درون محدودهٔ خود بیان کند و نگرش مربوط به تماشاگر نیز این است که او نباید دربارهٔ موضوع فکر کند، بلکه باید درون مرزهای آن بیندیشد... . این همان چیزی است که مکتب جدید نمایشنامه‌نویسی باید آن را واپس بزند. هم‌چنین، پانویس‌ها و عادت بازگشتن برای تصحیح یک قسمت لازم است که به نمایشنامه‌نویسی نیز وارد شود.
>
> انجام برخی تمرینات برای نگاه پیچیده‌تر به متن، ضروری است. بنابراین توانایی اندیشیدن از ورای جریان آن، مهم‌تر از اندیشیدن در چارچوب آن است.[16]

اندیشیدن ورای جریان، هم به معنای اندیشیدن مستقل از آن‌چه که عرضه می‌شود است (بنابراین مشابه ضرورت‌های زمانی برشت) و هم اندیشیدن با فاصله از آن (دستور مختص مکانی). بنابراین برجسته نمایی از این‌همانی تماشاگر با کنش پیشگیری می‌کند: چه از طریق منع آشکار مخاطب به این‌که چنین کاری نکند، و چه از طریق وارد ساختن هوشمندانهٔ نگرشی به فرامتن که بتواند متن فعال متقارن را، متناقض کند و بدین‌سان، به قدرت زیاد آن خلل وارد کند.

به همین ترتیب موسیقی نیز به‌عنوان فرامتن، می‌تواند هم به صورت مکانی (در دایرهٔ گچی قفقازی[2] خواننده، نجات کودک توسط دختر پیشخدمت را همزمان با نمایش آن روی صحنه توصیف می‌کند) و هم به صورت زمانی استفاده شود. (برشت تأکید می‌کند که «بازیگر نباید خود را در

---

1. projection 2. *the caucasian chalk circle*

آواز «غرق کند»، بلکه باید آن را به شکلی روشن و کامل از بقیهٔ متن جدا سازد.»)[17] هر دو روش برای پاسخ دادن منتقدانه به موضوعی که عرضه می‌کنند، آزادی موسیقی را پیشنهاد می‌دهند. البته این دقیقاً همان استقلالی است که برشت از مخاطبش انتظار دارد. فرامتن، هم الگویی برای تماشاگر، و هم ابزاری برای یاری رساندن به او، برای تحقق نگرشی که توصیه می‌کند، است.

دو چیز برای ساختن پدیدهٔ فرامتنیت[1] به‌کار می‌رود، همان دو چیزی که کشمکش بین متن و تفسیر راکه عیار تئاتر برشتی محسوب می‌شود، به‌وجود می‌آورد. رفت‌وآمد به جهان شخصیت‌پردازی به‌طور ضمنی بر حفظ فاصله بازیگر ـ کاراکتر دلالت دارد و استانیسلاوسکی در تکاپوی از بین بردن بی‌قید و شرط آن بود:

> در جریان بازی باید فاصله‌ای معین بین بازیگر و نقش ایجاد شود. بازیگر باید بتواند انتقاد کند. علاوه بر کنش کاراکتر، کنش دیگری باید به‌وجود آید تا انتخاب و انتقاد ممکن شود.[18]

از نظر برشت، کافی نیست که این کنش «دیگر» فقط از کاراکتری دیگر حاصل شود. کشمکش‌های بیرونی میان «حقایق» سازمند درونی به رخدادهای روزمره مربوط هستند و بنابراین همدلیِ سازگار را برمی‌انگیزند و نه بیگانه‌سازی را. از سوی دیگر اگر تقابل میان متن و فرامتن درونی گردد، انگیزشی را ایجاد می‌کند، تا در میان آن‌دو، پیوستگی دیده شود. در غیر این صورت مخاطب دچار بهت می‌شود ــ که البته اساس بیگانه‌سازی است. با وجود این‌که اغلب به‌نظر می‌رسد موسیقی برشت به متن تعلق داشته باشد، اما کنش با قطع کردن ناگهانی و بعد تداوم بخشیدن به آن بیگانه می‌شود؛ و به نسبت جنبه‌های متفاوت اجرای بازیگران، که در آغاز هماهنگ بوده‌اند،

---

1. metatextuality

ناگهان دچار وضعیتی می‌شود که هر یک دیگری را کامل می‌کند. اجرایِ درونیِ ناهمدلانه هنگامی به‌دست می‌آید که بازیگر نه‌تنها قادر به سکونت گزیدن درون نقش باشد، بلکه هم‌چنین بتواند به روشنی مظهر عملی باشد که ارایه می‌دهد. در ارغنون کوچک[1] گزارش درخشان شگفت‌انگیزی از خلق شدن این شخصیت‌پردازی دووجهی وجود دارد:

> بازیگر روی صحنه در نقشی دوگانه ظاهر می‌شود، هم به‌عنوان لافتون[2] و هم به‌عنوان گالیله[3]... . لافتون واقعاً آن‌جاست، روی صحنه ایستاده و تصورات خود از گالیله را به ما نشان می‌دهد... . ما متوجه حرکتی برای نشان دادن یک نیمه از رفتار او می‌شویم ــ برای تجسم آن ــ می‌توانیم او را وادار یم که سیگاری بکشد و سپس از او بخواهیم که هر از گاهی آن را کنار بگذارد، به این منظور که خصوصیات بیشتری از رفتارهای نقش را در نمایش نشان دهد.[19]

هرگاه از لافتون خواسته می‌شود سیگارش را هنگامی که شروع به بازی در نقش گالیله می‌کند زمین بگذارد، کشیدن سیگار مربوط به لافتون بازیگر می‌شود و نبود آن نمایانگر کاراکتر گالیله است. به‌تدریج مخاطب به بازشناسی دو شخصیت کاملاً متمایز نایل می‌شود ــ کاراکتر و بازیگری که به تناوب، آن کاراکتر را نمایش می‌دهد. بنابراین در یک حرکت واحد مانند سیگار کشیدن، جوهر درک مضاعفی نهفته است: این خواست که «کسی که نمایش می‌دهد، خود نیز باید به نمایش گذاشته شود»[20] دو وجه دارد: **بازیگر** و

---

1. *Short Organum*

۲. Laughton چارلز لافتون بازیگر شهیر انگلیسی که در اجرای برشت نقش گالیله را برعهده داشت، در آثار نمایشی و سینمایی بسیاری به‌عنوان بازیگری صاحب سبک به هنرمندی پرداخته است که از آن جمله می‌توان به شاهکار مورنائو، آخرین خنده، اشاره کرد. (م)

3. Galileo

نقش که استانیسلاوسکی آن‌ها را یکی می‌دانست ـ **کاراکتر**.

تمثیل فرامتنی برای افتراق بازیگر از نقش این است که بازیگر بین تماشاگر و متن «هم‌چون یک نقل‌قول[1] قرار می‌گیرد»:[21]

> او، لیر، هارپاگون[2] و شوایک[3] نیست؛ تنها آن‌ها را نمایش می‌دهد... هم‌چون وقتی که یک تهیه‌کننده یا همکار به شخص نشان می‌دهد که چگونه باید یک قطعهٔ مشخص را بازی کند. این بخشی از خود او نیست. به همین دلیل کاملاً شکل عوض نمی‌کند؛ او بر جنبه‌های تکنیکی تأکید می‌نهد و رفتار کسی ارایه می‌کند را، به‌خاطر می‌سپارد.[22]

در این‌جا کارگردان نمونه‌ای است از احساس دووجهی. نخست آن‌که او بازیگر را با برخی از جنبه‌های کاراکتر آشنا می‌کند که احساس می‌کند در اجرا باید گنجانده شوند. دوماً در انجام چنین کاری او به گونه‌ای همزمان، هم به‌عنوان کارگردان و هم به‌عنوان کاراکتر حضور دارد که به خودی خود دارای اهمیت و هم‌چون مثالی است که باید مورد توجه قرار گیرد. جالب آن‌که، این حقیقت که چنین چیزی مشوش‌کننده نیست، نشان می‌دهد که ما با حضور دوگانه ناآشنا نیستیم، چنان‌چه طی سالیان متمادی درس‌آموزی در مکتب استانیسلاوسکی به این باور رسیده بودیم. آن‌چه برشت می‌خواهد این است که بازیگرانش خواستِ به غایت تصنعی استانیسلاوسکی برای به‌دست آوردن ثبات را حذف کنند و توانایی معمولی گفتن یک داستان یا تقلید سریع یک کاراکتر روی صحنه را بازیابند. بازیگران باید به‌عنوان خودشان ظاهر شوند و به تناوب، ضمن بیان عبارات نمایشنامه‌نویس، کاراکترهای خود را تجسم بخشند.

---

1. quotation

۲. Harpagon، شخصیت محوری نمایشنامهٔ «خسیس» مولیر. (م)

۳. Schweik، شخصیت محوری نمایشنامهٔ «شوایک در جنگ جهانی دوم» نوشتهٔ برشت. (م)

اصطلاح این نوع عمل کردن «نمودگار»[1] است که در ترجمهٔ جان ویلت[2] هم «gesture» و هم «gist»، رفتار و اشاره آمده است.[23] اصطلاحی مرکب که در بطن خویش هم محتوا را نشان می‌دهد و هم اندیشه را. چنان‌چه واژهٔ نمودگار می‌نمایاند، موضوعِ خلق فرامتن تنها ایجاد فضایی موازی با متن نیست. برشت علاوه بر این می‌خواهد که فرامتن پر از بحث‌هایی انتقادی شود که طراحی شده‌اند تا جای نیرویِ همزمان فعال درام را بگیرند. هم‌چون مثال در نقش آفرینی هلنا وایگل[3] در ننه دلاور[4]، ما با حضور همزمان بی‌خردیِ جزم‌اندیشانهٔ کاراکتر و خشم خود بازیگر مواجه‌ایم که باید هم این‌گونه باشد:

> به‌عنوان مثال من چگونه می‌توانم در پایان نمایشنامه دلیر باشم درحالی‌که کسب و کار من با ادای عبارتِ «من باید به شغلم برگردم» به قیمت آخرین فرزندم تمام می‌شود. مگر می‌شود من شخصاً با این واقعیت که شخصیتی که دارم بازی می‌کنم، ظرفیت آموختن ندارد، خود شکسته و داغان نشوم؟[24]

در روش استانیسلاوسکی عواطف در برجسته‌ترین نقطهٔ طنین بین کنش و کاراکتر رخ می‌دهد. اما در کار برشت، گسترهٔ تباین بین این دو جهان نشان داده می‌شود. در روش استانیسلاوسکی **این‌همانی** حاصل می‌شود و در کار برشت **دورنمایی**.

---

۱. فرامرز بهزاد در توضیح برابرهای فارسی برای gesture و gestus که به ترتیب ژست و نمودگار برگزیده چنین می‌گوید: gesticsh (انگلیسی gestic) را برشت هم به معنای رایج آن «یعنی مربوط به ژست» به کار می‌برد و هم به‌عنوان صفتی مشتق از مفهوم خود برشت: gestus. مراد برشت از این مفهوم، مجموعهٔ حرکات و گفته‌هایی است که در چارچوب شرایط معین اجتماعی، جغرافیایی و زمانی، مبین موضوع خاصی است. بهزاد، لغت مهجور «نمودگار» را برای اصطلاح خاص برشت برگزیده است. (م)

2. John Willet 3. Helene Weigel 4. Mother Courage

وقتی که بازیگر متنی که به وسیلهٔ نمودار[1] فرامتنی تأکید می‌شود را ارایه می‌کند، دو تأثیر امکان‌پذیر می‌گردد. نخست آن‌که حضور بازیگر، علاوه بر حضور کاراکتر مخاطب را از این‌که فقط تماشاگر یک نمایش است، آگاه می‌کند؛ داستانی که ساختهٔ بشر و بنابراین قابل تغییر است. دوماً، تماشاگران تشویق می‌شوند با نیروی سرمشق بازیگر آرای خود را در مورد انواع تغییراتی که مایل‌اند در اجتماع رخ دهد، سر و شکل دهند:

> از آن‌جا که او [بازیگر] نمی‌تواند با او [کاراکتر] این‌همانی پیدا کند، او [بازیگر] می‌تواند نگرش معینی را برای پذیرفتن کاراکتری که تجسم می‌دهد، برگزیند و می‌تواند آن‌چه که دربارهٔ او فکر می‌کند را نشان دهد و تماشاگری را که از او این‌همانی خواسته نمی‌شود، دعوت به نقد کاراکتر تجسم‌شده کند.[25]

همان‌گونه که این‌همانی بازیگر و کاراکتر تأثیر همدلانه‌ای در تماشاگر به‌وجود می‌آورد، به همان نسبت نیز فاصله گرفتن بازیگران از نقش خود، فراهم‌کنندهٔ موقعیت ساختارشکنیِ[2] صورت‌بندیِ[3] اصول‌گرا برای مخاطبان است. با تجربهٔ آشنایی‌زداییِ[4] در تئاتر آنان می‌آموزند که به همان نسبت با شرایط اجتماعی که خود موضوع آن هستند، این‌همانی نکنند.

«حقیقتِ» بازیگران در این موقعیت ناشی از اذعان آنان به این نکته است که نسبت متن نمایشی با زندگی بیرون از تئاتر، مانند نسبت فرامتن با متن است. «واقعیت» تئاتر اکنون همان واقعیت نظر دادن دربارهٔ زندگی است؛ خود آن نیست. از آن‌جا که «اگر جادویی» استانیسلاوسکی مطالبات واقعیت را می‌زداید، تا بگذارد بازیگر در حقایق مفروض کاراکتر بیشتر افکنده شود، برشت بر واقعیت صرف تأکید می‌کند ــ که صحنه، صحنه است و نمایش فقط

---

۱. gest، واژهٔ مهجور انگلیسی که مترجمان برشت آن را معادل gestus قرار می‌دهند. (م)

2. deconstruct 3. formulation 4. defamiliarization

یک نمایش. درحالی‌که از نظر برشت، استانیسلاوسکی تنها می‌تواند عرضه‌کنندهٔ بازسازی تصنعی واقعیت به ما باشد، خود او مصمم است که «چیزها را آن‌گونه که هستند»[26] به ما ارایه کند. اولویت هم‌چنان با حقیقت است، اما تعاریف متفاوت‌اند: «واقع‌گرا» اکنون به معنای «عریان‌کنندهٔ شبکهٔ علّی جامعه است.»[27]

* * *

پیش‌شرط اساسیِ نیروی حیاتی چنین تئاتری که نمایانگر موقعیت‌های متضاد است، حفظ حداکثر تأثیر است. بیگانه‌سازی تنها در بخشی مؤثر است که به بارِ عاطفی چوب حراج بزند. همان‌گونه که برشت یک‌بار به جورجیو استرلر[1] گفت، با این‌که موسیقی در نمایش به گونه‌ای طراحی شده بود تا توهم نمایشی را بشکند، این توهم ابتدا می‌بایست خلق شود. چرا که «حال و هوا[2] در صورتی می‌تواند از بین برود که قبلاً به‌وجود آمده باشد».[28] همان‌گونه که فرامتن برای موجودیت خود به متن وابسته است، بیگانه‌سازی نیز به همان نسبت برای تأثیر داشتن، به این‌همانی بستگی دارد:

> اگر بخواهیم از آن فراتر رویم، برای ما بسیار ضروری است تشخیص دهیم که دگردیسی کامل عملی است مثبت، هنری، پیچیده؛ و چیزی پیشرفته که به وسیلهٔ آن، این‌همانی تماشاگر با بازیگر میسر می‌شود... . اگر ما دگردیسی را نادیده بگیریم، رهاسازی کامل نخواهد بود.[29]

اگر به‌جای تبلیغ صرف، جایگزینی انگاشت‌ها می‌بایست به‌دست آید؛ پس انتقاد باید همراه با اشتیاق باشد.

از آن‌جا که بیگانه‌سازی بدون عواطف نمی‌تواند به‌وجود آید، وجود

---

1. Giorgio Strehler 2. atmosphere

استانیسلاوسکی برای برشت کاملاً ضروری است. برشت، خسته از مشاجراتی که جایگاه عواطف در تئاتر او را دربرگرفته‌اند، بر این ارتباط مهر تأیید می‌زند و شروع به نوشتن تئاتر «جدلی»[1] می‌کند. تمایل برشت، کندوکاو برای فکر خاصی نبوده است، بلکه در نوشته‌های برشت همواره «تناقضِ درحال فروپاشی بین تجربه و تجسم، همدلی و نمود، توجیه و نقد»[30] نهفته است. چنین چیزی تنها در مواجههٔ بسیار خاص برشت با اپیک، که بیش از هر چیز نیمهٔ بدیع کشمکشِ مورد ادعای او بود، در سایه قرار گرفت. برشت برای ایجاد موازنه به استانیسلاوسکی متوسل می‌شود به منظور آن که بار دیگر بر این نکته تأکید بگذارد که گویاترین تئاتر آن است که قادر به حفظ کشمکش متضادهای هم‌ارز باشد:

> چنین تعارضی دیالکتیکی است. من به‌عنوان نویسنده به بازیگری نیاز دارم که کاملاً همدلی کند و به گونه‌ای مطلق خود را به کاراکتر تبدیل سازد. این، در حقیقت آن چیزی است که استانیسلاوسکی آن را اولین هدف نظام خود می‌داند. اما در عین حال و قبل از هر چیز دیگر، من به بازیگری نیازمندم که بتواند از کاراکتر فاصله بگیرد و او را به‌عنوان بازنمایانندهٔ اجتماع به نقد بکشد.[31]

مشکلی که در این زمان بازیگران برشت با آن رویارو بودند، آن بود که باید می‌آموختند چگونه با کاراکترهای خود این‌همانی کنند (همانند روش استانیسلاوسکی) و چگونه متناوباً افسون این‌همانی را بشکنند و نشان دهند که آن‌ها فقط بازیگرانِ ارایه کنندهٔ نقش‌هایی هستند که برایشان تعیین شده است.

نوعی ترتیب زمانی در آماده ساختن این جدل وجود دارد که به موجب آن باید پیش از آن‌که به متن چوب حراج زده شود، آن را فهمید. در برنامهٔ

---

1. dialectical

تمرینات سه مرحله‌ای که برشت برای گروه‌اش طراحی کرده بود (که عمدتاً «ساختن یک کاراکتر»[1] نامیده شده) این مسأله منعکس شده است:

(الف) قبل از این‌که با کاراکترتان همانند شوید یا خود را در او رها کنید، باید با او آشنا شوید... .
(ب) مرحلهٔ دوم، همان همدلی است. جست‌وجو برای صداقت کاراکتر از نظر احساس درونی... و یکی شدن با آن... .
(ج) و سپس در مرحلهٔ سوم است که شما می‌کوشید کاراکتر را از بیرون ببینید، از نظرگاه جامعه.[32]

برشت البته تصدیق می‌کند که در عمل، این مراحل همپوشانی دارند اما الگو روشن است: بازیگران برشت، برخلاف بازیگران آماتور که اغلب در این‌همانی با کاراکتر شکست می‌خورند، باید همدلی را با فرا رفتن از آن پشت سر بگذراند.

اگر همدلی آن چیزی است که بازیگران برشت در بدو امر خواهان آن‌اند، باید به «شرایط پیشنهادی» نمایش رجوع کنند:

سپس آنان می‌کوشند از طریق تجسم فعالانهٔ پیش‌زمینه، به بلوغ زودرس نایل آیند: سوء استفاده در کودکی، کار پر مشقت، تجاوزها، نقص عضو، جلوی دیگران خم و راست شدن. آن‌ها این‌گونه به ویژگی‌های رفتاری کاراکتری که بسی دور است، دست می‌یابند.[33]

از نظر برشت هم مانند استانیسلاوسکی، کاراکتر باید به‌عنوان یک انسان، به حد کافی با انگیزه باشد. نواری که از برشت در تمرینات ضبط شده، نشانگر دقت خارق‌العادهٔ او در تجزیه و تحلیل روانشناسانهٔ جزء به جزء و افراطی است. کوچکترین جزء کنش باید توجیه شود تا معقول بودن آن به

---

1. Building a character

اثبات برسد. یک دامدار «عمیقاً ناراحت است، زیرا پنیری که از نظر او اصلاً طعم خوبی ندارد مورد علاقهٔ همگان است».[34] برادر گروشه[1] «از دست زنش که اهل کولاک[2] است، عصبانی می‌شود چون به زن خود وابسته است».[35] از نظر استانیسلاوسکی، اهداف باید با اصطلاحات دارای فعل بیان شوند که به گونه‌ای ایجابی و یا سلبی نشانگر قابلیت‌های خاصی هستند که کنش نیازمند نیروی آن است. بر همین قیاس، برشت تجزیه و تحلیل متن را تحت‌تأثیر تحلیل اهداف تعیین‌شده برای کاراکتر می‌داند که در پیگیری آن‌ها، کاراکتر خود را نشان می‌دهد:

> آن زن برای جنگ اشتیاق نشان می‌دهد اما در عین حال از آن می‌ترسد، او می‌خواهد به جنگ بپیوندد، اما به‌عنوان زنی که کسب و کارش صلح‌آمیز است، نه به‌عنوان رزمنده. او می‌خواهد از خانواده‌اش در طی جنگ و به وسیلهٔ آن حمایت کند. او در عین حالی که می‌خواهد به ارتش خدمت کند، خواهان رهاندن خود از چنگال آن است.[36]

یادداشت‌های برشت علاوه بر توجه ریزنگر به چنین تجزیه و تحلیلی، طرح‌هایی را نیز شامل می‌شود که به گونه‌ای جامع‌تر به گسترش کاراکتر در طول نمایشنامه ارتباط دارد. او می‌گوید: «گروشه به‌تدریج زیر سنگینی فداکاری‌ها تغییر می‌کند».[37] به منظور اطمینان از این‌که «ضرباهنگ‌ها و اوزان هنگامی که در طی صحنه‌ها اجرا می‌شوند، توسعه می‌یابند»،[38] «قطعات متصل‌کننده» برای ایجاد «ارتباط بین اپیزودها و سازه‌هایشان»،[39] به‌وجود می‌آیند. البته این کوشش برای «جمع نقیضین کنار هم»[40] نتیجهٔ اقتباس از «رویداد سراسری» استانیسلاوسکی است. شگفت آن‌که آنجلیکا هورویکز[3] یک‌بار پس از مطالعهٔ کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثر استانیسلاوسکی می‌گوید که در آن کتاب تمریناتی را یافته که سال‌ها زیر نظر

---

1. Grusha 2. Kulak 3. Angelica Hurwicz

برشت از آن‌ها استفاده می‌کرده است.[41]

در آغاز، کوشش‌های برشت برای اطمینان از این‌که بازیگران‌اش بتوانند رفتاری زندگی‌وار از متن کسب کنند، به تکنیک‌هایی که از استانیسلاوسکیِ اصول‌گرا «در دورهٔ میانی» برگرفته بود، محدود نمی‌شود. برشت مانند استانیسلاوسکی کشف کرد که آگاهی بازیگر از وضعیت روانشناختی که هدف اجراست تنها به خودآگاهی منجر می‌شود. به‌یاد می‌آوریم که استانیسلاوسکی با پافشاری بر این‌که بازیگران‌اش کنش را قبل از زبان به کار بگیرند، به این مسأله واکنش نشان داد. بر همین قیاس، برشت تحت‌تأثیر شاگرد استانیسلاوسکی، میرهولد، کارگردانی که برشت فکر استفاده از شعارنوشته[1] در نمایش را از او وام گرفته بود، در یکی از تمریناتش می‌گوید «به من نگو، نشانم بده»:[42]

> بازیگران... راهی برای انجام کارها عرضه می‌داشتند، و اگر شروع به توضیح دادن آن می‌کردند، برشت می‌گفت در تمرینات بحث لازم نیست.[43]

در عوض بازیگران تشویق می‌شوند برای تأثیر مستقیم روی عواطف از بدن بهره گیرند: چنان‌چه آینا[2]، در صعود ممانعت‌پذیر آرتورو اوئی[3] می‌گوید:

> یه چیز خنده‌دار راجع به تنباکو وجود داره. وقتی یه مرد سیگار می‌کشه، به‌نظر آروم می‌یاد و اگه تو، مردی که ظاهرش آرومه و سیگار روشن کرده رو تقلید کنی، خودت هم آروم می‌شی.[44]

بازیگران با تقلید ویژگی‌های ظاهری، می‌توانند به شرایط درونی دست یابند. بنابراین، برای نمونه، برشت در مورد دایرهٔ گچی قفقازی پیشنهاد می‌کند بازیگرانی که «نقش گروشه را بازی می‌کنند باید زیبایی مارگریت دیوانه[4]»[45]

---

1. Placard 2. Inna 3. *The Resistible Rise of Arturo ui*

۴. Mad Margaret، تابلویی معروف از بروگل (م).

بروگل[۱] را بررسی کنند. اگر حالت مارگریت دیوانه برای برشت، ندانسته تداعی‌گر گروشهٔ نمایش اوست، بازیگری که این نقش را ایفا می‌کند، چه بسا نسبت به بحث‌هایی استدلال‌گونه، بهرهٔ بیشتری از راه‌های خودانگیخته و ناخودآگاه برای دستیابی به ادراکی که نقاشی عرضه می‌کند، ببرد. علاوه بر این، هلنا وایگل صحنه‌ای در مورد کامل شدن کاراکتری که او در نمایش مادر[۲] بازی کرد، توصیف می‌کند:

> ملاطفت در طرز راه رفتن پلاژیا ولاسوآ[۳] با در نظر گرفتن ایدهٔ شانهٔ چپ افتاده برای او، آغاز شد.[46]

عواطف، پیامد کنش‌ها هستند. بازیگران برشت از طریق به کارگیری فرامین فیزیولوژیک می‌توانند به کاراکتر تبدیل «شوند».

* * *

به‌خاطر داریم که بازیگران برشت کاری بیش از ورود به کاراکتر دارند: آن‌ها باید به همان اندازه بتوانند از کاراکترهایشان فاصله بگیرند و بُعدی انتقادی نسبت به کنش ایجاد کنند. می‌توان چنین نتیجه گرفت که دورهٔ کارآموزی بازیگران به روش استانیسلاوسکی باید با مرحلهٔ تمرینات بدیع و مؤثری که در آن بیگانه‌سازی، هم این‌همانی را در برمی‌گیرد و هم آن را ارتقا می‌بخشد، تداوم یابد.

گمان می‌رود که عظمت نظام استانیسلاوسکی و میزان تأثیر آن بر برشت، در روش‌های پرورش بازیگر که توسط برشت گسترش یافته، دست‌کم تا حدودی از استانیسلاوسکی اقتباس شده باشد. در حقیقت، مواجهه با استانیسلاوسکی به خودی خود می‌تواند شکل‌دهندهٔ بخشی از دیالکتیکی

---

۱. Brueghel، پیتر بروگل نقاش شهیر بلژیکی.

۲. *The Mother*، نمایشنامهٔ معروف برشت براساس رمان گورکی (م).

3. Pelagea Vlassova

باشد که برشت می‌خواست تئاترش بدان دست یابد. بازیگران می‌توانند در آغاز از طریق برخورد آنی و کار آموزشی ملموس و انعکاسی به مسألهٔ فاصله گرفتن خود از کاراکترهایشان با شکستن روش‌های تمرین استانیسلاوسکی‌وار که پیش‌تر بدان خو گرفته بودند، دست یابند.

بنابراین برای مثال اگر «شرایط پیشنهادی» در روش استانیسلاوسکی با پرسش و پاسخ بنا می‌شود، شکل پرسشی در کار برشت هم حفظ می‌شود ــ اما سؤالاتی که پرسیده می‌شوند محتوای نمایش را نمی‌فهمانند بلکه ارتباط‌های آن را روشن می‌کنند:

۱ـ چه کسی این جمله را استفاده می‌کند؟
۲ـ آن را برای چه کسی درخواست می‌کند؟
۳ـ چه چیزی را درخواست می‌کند؟
۴ـ چه کنش عملی مربوط به آن وجود دارد؟ [47]

بازیگران، که در جهان کاراکترِ خویش برای خود جایی یافته‌اند، اکنون باید جایی برای قصه در جهان واقع باز کنند. در این‌جا بیگانه‌سازی دو لایه‌ای وجود دارد: نخست، بازیگرانی که پیش از این آموخته بودند راه‌شان را درون مدار نقش بیابند، اکنون باید عادت کنند که بیرون از آن قرار بگیرند. دوماً، از آن‌جا که روشی که در این‌جا استفاده می‌شود شبیه به روش‌هایی است که در دورهٔ پیشین به‌کار گرفته می‌شد، بازیگران تشویق می‌شوند تکنیک‌های خود را به محک نقد بکشند ــ و تفاوت‌های آن با روش استانیسلاوسکی را بازشناسند. درحالی‌که هدف پرسش‌های مشابه ذکر شده‌ای که استانیسلاوسکی مطرح می‌کرد، ایجاد زمینه‌ای بود که واقعیت متن را بنا نهد، پرسش‌های برشت زمینه‌ساز فرامتنی است که به متن بازمی‌گردد و یا احتمالاً جانشین آن می‌شود.

اکنون که بازیگران از علیت محکمی که تئاتر استانیسلاوسکی و پویایی

ظاهراً خلسه‌آور[1]ش برپایهٔ آن بنا شده بود، فاصله می‌گیرند؛ بررسی اهداف نیز دگرگون می‌شود: «با کاری اپیک که در تقابل با کار دراماتیک است، می‌توان آن‌ها را همانند دو لبهٔ قیچی در نظر گرفت و به قطعات مجزایی تقسیم کرد که تمام قابلیت‌های زندگی را داشته باشد».[48] اهداف استانیسلاوسکی‌وار که با اصطلاح «کنش سراسری» به هم متصل گشته‌اند، بار دیگر از هم جدا می‌شوند تا جبر اجتماعی آن، که تاکنون مطلق پنداشته می‌شد، بی‌نقاب و دگرگون‌پذیر شود. رویگردانی برشت از یگانه کردن اجزای کنش به معنای راهنمایی نکردن بازیگران‌اش نیست. هدف برتر[2] در نظر برشت، ساختار برتر است[3]، آن بصیرت جامعه راستینی که اکنون مقصود نهایی است و هدف این شیوهٔ آن است که در آن هر صحنه قابل اجرا باشد. مزیت این ساختار این است که به‌طور طبیعی بازیگر را از نقش خود دور می‌کند ــ چرا که «اگر بازیگر هدف برتر را بفهمد، جامعه را بازنمایی می‌کند و در این گستره، بیرون کاراکتر می‌ایستد».[49] درست همان‌گونه که هدف برتر انگیزه را اداره می‌کند، ساختار برتر نیز این کار را انجام می‌دهد. اما در پرتو آن ایدئولوژی که ساختار را حمایت می‌کند، اهدافی که از متن برخاسته‌اند، اکنون به بازیگر افزوده می‌گردند و نه به کاراکتر. بازیگر اکنون بدل به فرامتن «می‌شود» و یک‌بار دیگر استانیسلاوسکی مورد اقتباس قرار می‌گیرد تا با هدف سودمندی منطبق گردد.

از آن‌جا که دشواری کشف و حفظ فرامتن بالاتر از همهٔ مشکلات روانشناختی است (تأثیر نظام استانیسلاوسکی تنها به این خاطر تحمیلی است که بازیگران با آن این‌گونه رفتار می‌کنند) انتظار می‌رود مؤثرترین راه‌حل‌های آن در قلمرو کار جسمانی روی دهد. جایی که گسترش فرامتن یعنی محصول سیاسی اجتماعی «هم‌اندیشی»[4]، بتواند خودآگاهانه باشد، کار

---

1. hypnotic

۲. superobjective، در ترجمهٔ مهین اسکوئی اصطلاح مافوق هدف آمده است. (م)

3. superstructure 4. discussion

جسمانی می‌تواند متکی بر تأثیر رفت‌وآمد بین بازیگر و نقش شود، حتی پیش از آن‌که بازیگر فرصت احتساب چنین تغییری را داشته باشد. بنابراین به‌عنوان مثال طراحی صحنه و عوامل مادی اجرا که بازیگر دائماً از لحاظ بدنی با آن‌ها تماس دارد، ممکن است در نظر برشت به صورت برانگیزاننده‌ای خلاف قاعده عمل کنند:

> اگر پایه‌های یک صندلی کوتاه باشد و ارتفاع میز مربوط به آن نیز به همان نسبت محاسبه شود، به گونه‌ای که هر کس روی این میز غذا می‌خورد مجبور شود رفتاری خاص در پیش بگیرد؛ گفت‌وگوی افرادی که دور این میز می‌نشینند و بیش از اندازهٔ معمول به هنگام غذا خوردن خم می‌شوند، شکل ویژه‌ای به خود می‌گیرد که اپیزود را روشن‌تر می‌سازد و چه بسا تأثیرات دیگری نیز از طریق طراحی درب‌ها در اندازه‌های مختلف ممکن است ایجاد شود![50]

از نظر استانیسلاوسکی طراحی مقدم بر خلق و خو است؛ اما از آن‌جا که طرح‌های برشت شامل تناقض‌ها است، تأثیر طراحی نه در جهت تقویت کردن، بلکه برای جلوگیری از گرایش بازیگر به این‌همانی با کاراکتر لحاظ می‌شود. بازیگر به سختی می‌تواند خویشتن خویش را در خویشتن کاراکتر رها کند چرا که مجبور است بیش از اندازه خم شود یا برای انجام معمولی‌ترین کارها ناشیانه دست خود را دراز کند. زمانی که اعمال آشنا این‌گونه ناآشنا می‌گردند، به صورتی ملموس تجربه‌ای از شگفتی طبیعی در چهرهٔ بازیگران پدید می‌آید که پایهٔ بیگانه‌سازی برشت است. علاوه بر این چون اسباب صحنه هر یک جای مشخصی در فضا دارند و ممکن است تعمداً به گونه‌ای متناوب مورد استفاده قرار گیرند؛ می‌توانند بازیگر را به درون و یا بیرون از حالت روانشناختی ببرند و این دقیقاً همان تأثیری است که برشت

در پی آن است. به گونه‌ای مناسب واژهٔ «نگرش»[1] عملاً حالتی را نشان می‌دهد که نسبت به آن‌چه عاطفه نشانگر آن است کمتر شخصی، دائمی و هماهنگ به‌نظر می‌رسد.

زمان نیز درست همان‌گونه که فضا می‌تواند رفتاری را به بدن تحمیل سازد، عمل می‌کند. به‌عنوان مثال برشت می‌نویسد که «حرکت آهسته می‌تواند یک زیر ـ واقعهٔ[2] کوچک را بیگانه، بر اهمیت آن تأکید، و آن را شایان توجه» کند.[51] از آن‌جا که اعمالی که به آسانی انجام می‌شوند با کاهش سرعت دشوار می‌گردند، بازیگران وادار به مشاهدهٔ خویش می‌شوند. سلوک بازیگران عامدانه می‌شود و آنان از نقش‌هایشان جدا می‌گردند. البته کنش ممکن است برای ایجاد تأثیر مشابه، سرعت نیز بگیرد: چنان‌چه برشت می‌گوید «هرچه اجرا به تمرین خطی[3] نزدیک‌تر باشد، بیشتر حالت اپیک خواهد داشت».[52] وقتی بازیگران با عجله از متن می‌گذرند تا تنها روایتگر آن باشند و نه کامل‌کنندهٔ کنش آن، کاملاً ناخودآگاهانه از کاراکترشان فاصله می‌گیرند. برشت به استرلر توصیه می‌کند که تمرینات خطی درست قبل از اجرا، چنان‌چه معمول است، صورت نگیرد. بلکه در فواصل معین در سراسر دورهٔ تمرین انجام شود. بازیگران تنها نباید بودن و نبودن کاراکترهایشان را یاد بگیرند، بلکه باید در تمام مدت بتوانند بین این وضعیت‌ها آزادانه حرکت کنند ــ زیرا آشنایی‌زدایی، یک موقعیت نیست بلکه پیامد رفت‌وآمد است.

بازی کردن متوالی کنش‌ها به شکلی آهسته یا سریع، از لحاظ جسمانی منابع زمان را برای بیگانه ساختن چیزهای آشنا تحلیل نمی‌برد. یکی از تمرینات برشت در مدارس بازیگری، متضمنِ سخن گفتنِ منظوم و دارای ضرباهنگی با رقص پایکوبانه[4] است. از آن‌جا که معنا جانشین تأکیدی

---

1. attitude 2. sub - incident 3. run - through

۴. tap - dance نوعی رقص که در آن رقصنده با کفش‌های مخصوص خویش هنگام رقصیدن ضرب می‌گیرد.

می‌شود که ضرب[1] آن را دیکته کرده است، تکثر معانی به‌وجود می‌آید ــ که البته نشانهٔ نسبیت آن‌ها است. این الگوی جابه‌جا شوندهٔ رهایی می‌تواند متعاقباً در اجرا نیز حفظ شود: از راه برجسته ساختن آن‌چه که مخاطب تحت‌تأثیر فرض‌های واقع‌گرایانه انتظار ندارد به گونه‌ای مؤکد بشنود و یا با پررنگ کردن خطوط وقفه‌ساز که به‌طور طبیعی ناگسسته ارایه می‌شوند، بازیگران اطمینان می‌یابند که متن برای تماشاگر «آرامش را به ارمغان نمی‌آورد بلکه از او سلب می‌کند».[53] معنا از طریق تکنیکی بیگانه می‌شود که چندان بی‌شباهت به روندی که قبلاً به‌دست آمده بود، نیست. چنین به‌نظر می‌رسد که برشت از نظام استانیسلاوسکی برای کمک کردن به بازیگر بهره می‌گیرد تا او نخست با کاراکتر و سپس با نقشِ کاملاً ناآشنای دیگری که باید تحت تسلط قرار بگیرد، همدلی کند ــ بازیگر برشت باید از فرامتن به‌سوی متن کاراکتر حرکت کند.

* * *

در اجرای کله گردها و کله تیزها[2] به سال ۱۹۳۶ در دانمارک برشت بازیگرانش را واداشت تا چتر به‌دست گیرند و به گونه‌ای اغراق‌آمیز و احساساتی بازی کنند به آن امید که «توجه تماشاگر به طبیعت منسوخ چنین رفتاری جلب شود... و هم‌چنین بفهمد که سخنان فخیم با مسایل شخصی طبقهٔ بالا ارتباط نزدیک دارد».[54] اگر چنین سخنان منظومی همراه با رقص پایکوبانه، در متنی که از لحاظ سیاسی کرداری کاملاً خنثی دارد اختلال ایجاد کند، این تهی ساختن تعمدی تأثیرات اجتماعی و تئاتری عواقب ناخوشایندی برای بیگانه‌سازی جسمانی به همراه دارد. اکنون پرداختن به محتوا برای تکمیل علاقهٔ صرفاً صوری و پیشین برشت در گرایش شدید به بیگانه‌سازی پدیدار شده است.

---

1. tempo 2. *Round Heads and pointed Heads*

در یادداشت‌های روزانه‌ای که از دهم سپتامبر ۱۹۲۰ آغاز گشته، برشت فکری را برای بیگانه‌سازی از طریق نقیضه[1] که هم در جامعه (محتوا) و هم روی صحنه (شکل) غیرعادی است، نمایان می‌سازد.

> من دو دلقک را به کار می‌گیرم. آن‌ها در بین پرده‌ها ظاهر می‌شوند و وانمود می‌کنند که از تماشاگران هستند. آنان عقایدی عجیب و غریب دربارهٔ نمایش و نیز دربارهٔ یکایک تماشاگران ابراز می‌کنند، روی فرجام کار شرط می‌بندند...: «پله‌ها رنگ و بوی واقعاً تراژیکی دارن، انگار واقعاً یکی داره گریه می‌کنه...». قصد آن‌ها می‌تواند بازگرداندن واقعیت به چیزهای روی صحنه باشد.[55]

کنش دلقک‌ها در سه وجه تأثیرات بیگانه‌سازی دارد. نخست دلقک‌ها از طریق نقیضه‌سازی متن، فرامتنی را می‌سازند که باید جایگزین محتوای نمایشی شود که در غیر این‌صورت چالش‌ناپذیر می‌نماید. دوماً دلقک‌ها با تمسخر رفتاری که بازیگران نسبت به متن دارند، سبک را هم‌چون سبک و نه به‌عنوان نظام، بیگانه می‌سازند: عواطف و حالت[2]، تنها عواملی نیستند که موفقیت اجرا روی صحنه را تضمین می‌کنند. سوماً دلقک‌ها با هجو[3] رفتار تماشاگران به آنان یادآوری می‌کنند که تنها عضوی از تماشاگران تئاتر هستند و نه شاهدانی با فاصله‌ای خداگون از وقایع تجسم‌یافته روی صحنه. چنان‌چه عقایدی که مخاطب نوعاً دارد بیان شود، تماشاگر از جایگاه خود خارج و وادار می‌شود که اهداف نمایش را دوباره ارزیابی کند.

با آوردن نقیضه به شرایط تمرین، سیطرهٔ کاملِ سهمِ اصیل برشت در تکنیک بازیگری احساس می‌شود. مراحل تمرین‌های برشت برای بازیگران هم‌چون آینه‌ای است که بیگانه‌سازی سه وجهی دلقک‌های او را، بازمی‌تاباند.

---

1. parody 2. mood 3. satirizing

نخست، نقیضهٔ هملت[1] درست به مانند نقیضهٔ استانیسلاوسکی نمایان می‌شود:

> هملت درمی‌یابد که کلادیوس تکه‌ای از سرزمین نروژ را در مقابل یک توافق تجاری، مبنی بر فروش شاه‌ماهی‌های نمک‌سود شدهٔ دانمارکی به نروژ، به‌دست آورده است. همین، هملت را به حال و هوای مناسبی می‌کشاند و هنگامی که خبر لشکرکشی فورتینبراس[2] به لهستان را می‌شنود، تغییر حالت خود را با این عبارت شرح می‌دهد که «چطور همهٔ شرایط بر علیه من گواهی می‌دهند».[56]

برشت برای تغییر شرایط پیشنهادی از راه ابزورد[3] نشان دادن آن، مضحکه‌ای از متن می‌سازد اما نه آن‌چنان که استانیسلاوسکی از بافت متن برای توجیه واکنش کاراکتر استفاده می‌کرد. جهت‌یابی حاصله وقتی تداوم می‌یابد که از پیوند انگیزه و تأثیر ظاهراً ناگزیر شرایط عاطفی ساخته شده باشد.

دوماً، همان‌گونه که اغلب در روش برشت موردنظر است، طنز چنین شرایطی، گزندگی و هجو اجتماعی را نیز به دنبال دارد:

رومئو من از ملک و املاک سر درنمی‌آورم ـ دارم آتش می‌گیرم.
مستأجر ما هم گرسنه‌مونه ـ آقا!
رومئو ابله!... شما حیوونا هیچ احساسی ندارین؟
مستأجر ... ما حیوون هستیم؟ پس باید غذا بخوریم.[57]

---

1. Hamlet 2. fortinbrass 3. absurd

اصلاً تصادفی نیست که رومئوی کاریکاتوری باید خصوصیات کنایی موردنظر برشت ــ حد غایی حساسیت عاطفی و بی‌تفاوتی اخلاقی ــ را با هم ترکیب کند. گویی که اگر این دو هم‌معنا[1] نیستند، همزیست‌اند. گرسنگیِ آشنایی‌زدایِ شخصیت که با بدیهه‌گویی بیان می‌شود، بر رنج سوزناک او که ما از درام اصلی می‌شناسیم، تحمیل می‌گردد. به همان نسبت، واقعیتی که از صافی حقایق تنگ‌نظرانهٔ سیاسی «اگر جادویی» استانیسلاوسکی و تأثیر آن می‌گذرد، بر همین منوال است. سرانجام، بیگانه‌سازی متن:

> صحنهٔ قتل در مکبث[2] با عذاب وجدان همسر دربان، که سر مجسمهٔ چینی متعلق به بانوی خانه را شکسته، همسنگ است و آخر سر عقدهٔ خود را سر گدای درحال عبور خالی می‌کند.[58]

برشت به استرلر توصیه می‌کند که صحنه‌های تراژیک را در تمرینات، برای تأثیرگذاری بیشتر، کمیک اجرا کند، تا بازیگران همزمان هم از متن فاصله بگیرند و هم، وادار شوند تفسیری برآمده از متن، که پیش از این انگاره‌ای جهانی محسوب می‌شد، ارایه کنند. نیروی ویرانگری که بدین نحو ایجاد می‌شود، مسری است: در جست‌وجوی خلق یک فرامتن، بازیگران به گونه‌ای رهبری می‌شوند که خود نادانسته به فرامتن بدل می‌گردند.

در برگردان دیگری برای انگیزش مضحکه، نوار ضبط شدهٔ تمرینات برای بازیگران بازپخش می‌شود تا آنان حقیقتاً خارج از نقش‌های خود قرار بگیرند و بتوانند با بی‌طرفی کامل، هم محتوای درام و هم بازی خود در آن نمایش را ببینند. برشت هم‌چنین توصیه می‌کند که بازیگران گاهی در طول تمرینات نقش‌های خود را با همبازی‌هایشان تعویض کنند. اگر این خطر وجود داشته باشد که بازیگر به کشف‌های اولیه و تهی از هرگونه جدل به ساختن توالی خطی دقیق در نقش خود بپردازد، روند تعویض نقش‌ها در بیگانه ساختن

---

1. synonymous 2. *Macbeth*

اجرای بازی، تأثیری مفید دارد و گزینه‌هایی برای آن‌ها فراهم می‌کند که تئاتر اپیک اساساً بدان‌ها وابسته است. علاوه بر این تمرینات برشت در مدارس بازیگری، شامل شخصیت‌پردازی بازیگران مقابل هم می‌شود. وقتی هنرآموزان بازیگری نقش دیگران را حین ایفای نقش‌شان بازی می‌کنند، واقعیت «کاراکتر» به گونه‌ای مضاعف دارای فاصله می‌شود. شخصیت‌پردازی، هم به صورت ضمنی (از طریق همنشینی با تفسیرهای دیگر) و هم به صورت آشکار (با موضوع شدن خودِ تفسیر) آشکار می‌شود.

در دایرهٔ گچی قفقازی[59] آوازهایی چند، کنش‌هایی را که روی صحنه صورت می‌گیرند، توصیف می‌کنند. برای مثال:

سپس دخترک برخاست،
آهی کشید
خم شد و کودک را برداشت
در آغوش‌اش کشید و با خود برد.
(هرچه که خواننده با توصیف‌های خود می‌خواند،
گروشه نیز همان کار را می‌کند.)
هم‌چو یک گنج بر سینه چسباندش
هم‌چو یک راهزن، بی‌صدا دور شد.[1]

تمهیدی کاملاً آشنا که برای تمرینات تنظیم شده، برخی از شناخته شده‌ترین تکنیک‌های تمرینی برشت را به کار می‌گیرد:

در صحنهٔ سوم اقتباس [برشت] از نمایشنامهٔ معلم سرخانه[2]

---

۱. به نقل از دایرهٔ گچی قفقازی، ترجمهٔ حمید سمندریان که اشعار آن توسط فروغ فرخ‌زاد تنظیم شده است.

2. *Der Hofmeister (the private tutor)*

لنز[1]، فراز ذیل می‌آید:

(کنت ورموس[2] وارد می‌شود. او پس از چند لحظه سکوت حاکی از احترام روی کاناپه می‌نشیند)

کنت حتماً حضرت عالی استاد جدید رقص را که به تازگی از درسدن[3] آمده دیده‌اید.

در طی تمرینات بازیگری که نقش کنت را بازی می‌کرد می‌بایست بگوید:

سپس کنت وارد شد. پس از چند لحظه سکوت حاکی از احترام روی نیمکت نشست و پرسید که آیا بانوی گرامی، استاد جدید رقص را که به تازگی از درسدن آمده ملاقات کرده‌اند.[60]

وقتی بازیگر هم سخنان کاراکتر، و هم توضیح صحنه را به صدای بلند بیان می‌کند، به دو لحن صدای کاملاً متفاوت نیازمند است. از آن‌جاکه توضیح صحنه‌ها به روش مرسوم، فرامتن تلقی می‌شوند، دو لحن متفاوت بر چیزهایی تأثیر می‌گذارند که با متن و فرامتن ارتباط دارند. از این گذشته چنان‌چه نظریهٔ جسمانی نشان می‌دهد که خصوصیات بیرونی به شرایط درونی راه می‌یابند، بهره گیری از این اوزان[4] به گونه‌ای محسوس فراهم‌آورندهٔ جایگاه حضور همان چیزی است که نمایش می‌دهند. تمرین بدین نحو، بازیگر را از طریق تجربه و نه با تجزیه و تحلیل، با تمایز بین متن و فرامتن آشنا می‌کند.

دوم آن‌که، متن به گونه‌ای دیگر بیان می‌شود. چنان‌چه این کار تعمداً با عدم حساسیت انجام شود، نیروی ویرانگر نقیضه را ایجاد می‌کند. هنگامی که شعر با نثر، و نثر با گویش محلی بازیگر جابه‌جا شود، به همان نسبت که بر از بین رفتن نخوت درون متن تأکید می‌شود، بر بیگانه‌سازی متن به‌عنوان متن نیز تأکید صورت می‌گیرد. فرامتن، اکنون هدفی استانیسلاوسکی‌گونه

---

1. Lenz 2. *Wermuth* 3. Dresden 4. cadences

می‌یابد: باید نسبت به نخوت طبقاتی، انتقادی اجتماعی به‌وجود آید.

سوم آن‌که، زمان گذشتهٔ افعال برای دور کردن راوی از متن مورد استفاده قرار می‌گیرد: بازیگر اکنون می‌تواند «به گذشته نگاه کند»، به حوادثی که وصف شده‌اند و پیامد آن این است که هم این نکته را که اتفاقات روی صحنه برای اولین بار نیست که رخ می‌دهند، تأیید می‌کند و هم هرگونه امکان ایجاد دورنمایی میسر می‌شود.

سرانجام، این تمرین نیازمند آن است که بازیگر به حالت سوم شخص حرف بزند که به همراه بهره گیری از زمان گذشتهٔ افعال، ایجادکنندهٔ فاصله‌ای است که برشت در نظر دارد. کاراکتر «آن بیرون» قرار دارد و نه «این درون». اکنون بازیگر فرامتن است.

* * *

در نمایش اقدام‌های انجام شده[1]، «سه رفیق» سفر به چین را با بازی کردن نقش‌های خود و نیز دیگر نقش‌هایی که وارد روایت می‌شوند، گزارش می‌کنند. داستانی که در تمرینات بازی می‌شود، ما را به مرتبهٔ بالاتری از تکنیک بازیگری برشت می‌برد: تمریناتی که این همه غریب توصیف شده‌اند، به بازیگر در بنا کردن فرامتن یاری می‌رسانند و بداهه‌پردازی نیز به گونه‌ای طراحی شده تا به بازیگران چگونگی رفت‌وآمد بین متن و فرامتن در اجرا، هنگامی که فرامتن تعیین شده است، را آموزش دهد. چنین به‌نظر می‌رسد که بازیگران اکنون می‌توانند تأثیر پیچیدهٔ سطوح مختلف واقعیت را در کار خویش درک کنند. هدف تمرین اکنون گسترش انعطافی است که بازیگر را قادر می‌سازد ماهرانه و منتقدانه بین این سطوح حرکت کند. به‌خاطر داریم که بیگانه‌سازی شرایطی ایستا نیست بلکه نتیجهٔ

---

۱. Measures Taken «اقدام‌های انجام شده»، ترجمهٔ رضی هیرمندی، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۸.

مجموعه‌ای از رفت‌وآمدهاست.

با این همه، هدف برشت نه‌تنها آسان کردن رفت‌وآمد بین سطوح متن است، بلکه به بازیگر کمک می‌کند تا دو سطح متن را به گونه‌ای همزمان حفظ کند تا رفت‌وآمدها یا طبیعی به‌نظر برسند و یا غیرضروری. در نهایت برشت به بازیگری نیاز دارد که «بتواند به‌طور کامل همدلی کند و... در عین حال... بتواند از کاراکترش جدا بماند».[61] آن‌چه در پی می‌آید احتمالاً روشن‌ترین تمریناتی است که برشت به این منظور طراحی کرده است:

(l) تمریناتی برای خلق و خو. وضعیت: دو زن به آهستگی پارچه‌ای کتانی را تا می‌زنند. آن‌ها وانمود به دعوایی وحشیانه و از سر حسادت به‌خاطر شوهران خود می‌کنند؛ شوهران در اتاق مجاور هستند.

(m) آن‌ها هنگام تاکردن پارچه‌هایشان در سکوت با هم دست به یقه می‌شوند.

(n) بازی (l) جدی می‌شود.[62]

در مرحله (l) از بازیگران خواسته می‌شود دو سطح واقعیت را همزمان با هم نگاه دارند. اما برای آن‌ها حقیقتاً آسان‌تر این است که یک سطح را آشکارا «واقعی»تر از دیگری بسازند. ما می‌دانیم که آن‌ها فقط وانمود به دعوا می‌کنند (که به خودی خود یک «عمل» و از این منظر درسی برای فاصله گذاری است ــ اما ما از تمریناتی که فقط بازشناسی فرامتن را در برداشتند، راه درازی طی کرده‌ایم). در مرحلهٔ (m) محتوای کردارهای بازیگر به‌عنوان گفتار، و متن ـ گفتار[1] صرفاً به‌عنوان کنش طرح می‌شود. بنابراین بازیگران از طریق عمل جسمانی همزمان هم با عوامل و اژگونگی و هم با عوامل بیگانه‌سازی آشنا می‌شوند. در مرحلهٔ (n) آزمون صورت می‌گیرد: از آن‌جاکه «نقش‌ها» یی که آنان بازی می‌کنند، به‌تدریج رنگ «واقعیت» می‌گیرد، دو

---

1. speech - text

حقیقت به روشی که در آن هیچ‌یک بر دیگری تفوق شایانی نمی‌یابد، نمودار می‌شود. از سویی داستان تبدیل به واقعیت می‌شود اما از دیگر سو، ادامه می‌یابد تا فقط یک داستان باقی بماند. کنش در آن واحد هم واقعی هست و هم نیست ــ اما هر دو سطح باید تا حد ممکن به گونه‌ای متقاعدکننده بازی شوند.

تکنیکی که پیش از این آموخته شده، برای این‌که به‌نحوی روشن‌تر جنبه‌های سیاسی را در بربگیرد، به‌کار گرفته می‌شود. به‌عنوان مثال یکی از تمرینات برشت برای مدارس بازیگری، به بازیگری نیاز دارد که به‌طور همزمان بتواند هم حقه‌ای جادویی اجرا کند و هم نگرش تماشاگرانی که او را نگاه می‌کنند، بنمایاند. قدرت این تمرین بر مبنای این است که بازیگر نه‌تنها باید دو سطح واقعیت را به گونه‌ای همزمان بازی کند، بلکه باید به همان میزان فاصلهٔ شناختی که شامل اختلاف بین این دو موقعیت هست را نیز به نمایش بگذارد. البته اصلاً تصادفی نیست که این کار باز تابانندهٔ شکاف میان بازیگر و تماشاگر به گونه‌ای دقیق است و «جادوی» ظاهراً سرکوبگرانهٔ تئاتر همدلی را نیز حفظ می‌کند. بازیگر برشت با داشتن رفتار توأمانِ ستمگر و ستمدیده هر یک را به نسبت آشنایی‌زدایی می‌کند. حقه آشکار می‌شود: توهمی که تئاتر همدلی منوط به آن است، هم‌چون تمهیدی انسانی جلوه‌گر می‌شود.

تئاتر سودمندی نه‌تنها به نمایان ساختن بنیان هیجان‌انگیز و انعطاف‌پذیر تبلیغات علاقمند است، بلکه به همان میزان، هر چند جایگزین‌های معینی برای آن نداشته باشد، دست‌کم نگرشی را عرضه می‌کند که در جست‌وجوی تغییر است. سرانجام هدف از توانایی نمایش دادن و نمایش ندادن یک کاراکتر، توانایی نشان دادن حضور انتخاب‌هایی است که هیچ‌یک آشکار نیستند:

> وقتی او روی صحنه ظاهر می‌شود، علاوه بر آن‌چه واقعاً انجام می‌دهد، تمام نقاط اساسی آن‌چه را که انجام نمی‌دهد نیز کشف، تصریح و به‌طور ضمنی بیان می‌کند. باید گفت او به

طریقی بازی می‌کند که گزینه‌ها به‌قدر ممکن نمایان شود و بازی او اجازهٔ استنباط امکان‌های دیگر را بدهد... واژهٔ تکنیکی برای چنین شیوه‌ای «به کار بستنِ «نه... بلکه»[1] است».[63]

«نه... بلکه» ساختار جمله‌ای است که بیگانه‌سازی ساده را به‌وجود می‌آورد. برای مثال «آن چیز نه قرمز بلکه آبی بود»، قرمز و آبی را نسبت به یکدیگر بیگانه می‌سازد. در این‌جا قرمز، چنان‌چه انتظار می‌رود و عقل سلیم ایجاب می‌کند، با حضور آشکار آبی معنا می‌یابد. در نتیجه هنگامی که واژهٔ دوم، ضمانت واژهٔ نخست را زیر سؤال می‌برد، یکه می‌خوریم. هدف این شکل از بیگانه‌سازی آشکار ساختن این موضوع است که همیشه دو امکان وجود دارد و نه فقط آن امکانی که ما تصور می‌کنیم. همین آشکارسازی است که بینش محوری برشت در تئاتر را می‌سازد. برای دستیابی به این بینش، بازیگر باید در تمرینات به روشنی «بر هر اندیشه‌ای که در گفت‌وگوها بیان می‌شود، یا بر هر کنشی با تضادهای دیالکتیکی‌اش، پیشی بگیرد تا او را قادر به شرح گزینه‌های متنوع جایگزینی که در دسترس کاراکتر است، سازد و آن را برای مخاطب روشن کند».[64] در اجرا اظهار واقعی جایگزین‌ها متوقف می‌شود، اما آگاهی متعاقب آن مبنی بر این‌که ضرورت، یک توهم است؛ ممکن است همانند کار جسمانی در عمل، بیانی ضمنی پیدا کند. واقعیت آن چنان‌که استانیسلاوسکی ما را به باور آن سوق می‌داد، مطلق نیست؛ و باید آن را نسبی دید ــ که مقیاس حقیقی پتانسیل سیاسی ما است.

برشت هم مانند استانیسلاوسکی امیدوار است که مخاطب از رهبری بازیگر پیروی کند، تا نه‌تنها به این‌همانی و بر این مبنا پذیرفتن بخش گریزناپذیر حوادثی که تجسم‌یافته دست یابد، بلکه به دیدن گزینه‌هایی که

---

۱. اشاره به ساختار not only ... but also است که برای پیوند دادن دو جمله به کار می‌رود. (م)

قبلاً قابل مشاهده نبود نیز نایل شود. دربارهٔ چنین اجراهایی یک خوش‌بینی وجود دارد و آن این‌که گویی به نحوی طراحی شده‌اند تا ما را با سرمشق‌هایشان متقاعد سازند؛ سرمشق‌هایی که جانشینان آن در کالبد ظاهراً جبری زندگی ما یافت می‌شوند. در این خوش‌بینی پیتربروک هم سهیم است و هم نیست.

پیتر بروک

پیتر بروک در فصل بازنگری کتاب نقطهٔ متغیر[1] اشاره می‌کند که «من بسیاری از آثار برشت را تحسین می‌کنم و با بسیاری از آن‌ها نیز به کلی مخالفم».[65] بروک هرگز با این همه بی‌علاقگی و غیردقیق سخن نگفته، هرچند در ذهن خود دلایل ویژه‌ای برای یادداشت‌های ظاهراً سردستی خود دارد. از روی مخالفت:

> من واقعاً با دیدگاه او در مورد تفاوت توهم و نا توهم موافق نبودم. در اجرای ننه دلاور در برلینر آنسامبل[2] من دریافتم که او بسیار کوشیده است که هرنوع باوری نسبت به‌واقعیت آن چیزی که روی صحنه رخ می‌دهد را درهم‌بشکند اما هرچه او بیشتر کوشش می‌کرد من بیشتر با تمام وجود در توهم غرق می‌شدم![66]

دو سطر بعد، از سر تأیید:

---

1. *The Shifting Point*

۲. Berliner Ensemble. (گروه برلینی) گروه تئاتری برشت که او پس از بازگشت از تبعید در سال ۱۹۴۹ به منظور آزمودن تئوری درام خویش، بنیان گذاشت و شهرت جهانی یافت. (م)

کریگ[1] با طرح این پرسش که «چقدر ضروری است که روی صحنه شیء بگذاریم تا جنگلی را القا کنیم؟» ناگهان اسطورهٔ ضرورت نشان دادن یک جنگل کامل با درخت‌ها و شاخه‌ها و برگ‌هایش را فرو ریخت...
برشت همان خط فکری را دنبال، اما آن را به بازی کردن منوط می‌کند... اگر شما بتوانید جنبهٔ فیزیکی را به طرح کلی ساده‌ای تقلیل دهید، آن‌گاه ابزار بیشتری در اختیار خواهید داشت.[67]

بروک اقتصادی بودن برشت را در ارایه تحسین می‌کند، اما باور ندارد که بیگانه‌سازی ممکن باشد. در حقیقت چنان‌چه خواهیم دید، شرایطی که ایجاز برشتی را حفظ می‌کنند، عواملی هستند که آشنایی‌زدایی را ناممکن می‌سازند.

آن‌چه برای بروک تحسین برانگیز است، آگاهی برشت از مزیت اختیار دادن به بازیگر برای اجتناب از تثبیت یک جنبه از کاراکتر است. در تئاترِ برشت هیچ‌گونه تلاشی برای شبیه ساختن کنش صحنه‌ای به زندگی وجود ندارد و به همین خاطر برای بازیگر امکان ارایهٔ موقعیت در حداقل زمان و تنها با گزارش کردن اطلاعات ضروری را فراهم می‌کند. بنابراین برای مثال، پلاژیا ولاسوآ، آناً و بدون دردسر «پلاژیا ولاسوآی چهل ساله است که بیوهٔ یک کارگر و مادر کارگری دیگر است».[68] بدین‌ترتیب جان ویلت از این‌که «تمام مسألهٔ تعریف و بنیان نهادن یک کاراکتر به همین سادگی به سرانجام می‌رسد»، شگفت‌زده می‌شود.[69]

با دانستن این نکته که حجم اطلاعات مفیدی که تماشاگر در هر لحظه می‌تواند دریافت کند، محدود است؛ یکی از مزایای تئاتر برشتی به‌خاطرِ داشتن چند امکان برای ارایه واقعیت «به‌جای تقلید صرف آن»، این است که نسبت به ناتورالیسم ظاهرگرا، توانایی انتقال حقایق بیشتری دارد. نمایش

---

1. Craig

استانیسلاوسکی‌گونه همواره ثبات را طلب می‌کند که به گونه‌ای ضمنی، برای مثال، بیانگر آن است که دکور باید با تمام اسباب خود در تمام مدت صحنه وجود داشته باشد. چنان‌که بروک می‌نویسد، ناتورالیسم نیازمند تصویری است که «در قاب صحنه حتی پس از آن‌که دیگر نیازی به آن‌ها نباشد، باقی بماند. اگر ما صحنه‌ای ده دقیقه‌ای در یک جنگل داشته باشیم، هرگز از شر درختان خلاص نخواهیم شد».[70] به بیان دیگر اطلاعاتی که به وسیلهٔ آلات دکور انتقال می‌یابد، حتی پس از این‌که پیام کامل شد، هم‌چنان مانا است. برخلاف آن در تئاتر برشتی بازیگر می‌تواند، دقایقی پس از بنا شدن صحنه به گسترش وجوه دیگر اجرا بپردازد. در نمایش در جنگل شهرها[1] به ما گفته می‌شود «شما در شیکاگوی ۱۹۱۲ هستید»[71] و به این ترتیب ما در این موقعیت قرار می‌گیریم. بنابراین می‌توان اسباب صحنه را حذف و فضا را برای دیگر خواست‌های اطلاعات آماده کرد. بر این اساس با وجود آن‌که ناتورالیسم نیروی جسمانی الزاماً محدود را با تکرار به‌جای جانشینی اطلاعات هدر می‌دهد، برشت با امکان حضور چیزهای سیال در همان مقدار زمان می‌تواند اطلاعات بیشتری به تماشاگرش بدهد.

تئاتر غیرناتورالیستی، به ارایهٔ حقایق همبستهٔ بزرگ‌تر، که در ناتورالیسم موجود هستند، بسنده نمی‌کند. مهم‌ترین امتیاز انعطاف‌پذیری برشتی، ظرفیت‌اش برای ایجاد کیفیت کاملاً متفاوتی از تجربه و کارآیی توانمندش برای تصویر کردن روبنا و ساختار واقعیت، هر دو، است. به گفتهٔ بروک «کدام تصویر واقع‌گرایانه می‌تواند آدمی را نشان دهد که روی صندلی خود نشسته و زندگی دیگری او را فرا می‌خواند؟»[72] هنگامی که بازیگر بتواند میان هویت‌ها در رفت‌وآمد باشد، نمودهای مانعةالجمع محتوا ارایه خواهد شد و دستیابی به حقایقی که از راه توصیف زندگی نما میسر نیست، حتی با ملاحظات اندک، ممکن می‌گردد. نتیجه، تنها تمرکز بیشتر بر معنا نیست بلکه

---

1. In the Jungle of the cities

به نحوی کاملاً متفاوت و بالقوه بسی غنی‌تر، نظم بخشیدن به تجربه‌ای است که محصول ناتورالیسم است. این همان چیزی است که بروک تحسین می‌کند ــ اما در انجام آن تردیدی نیز روا می‌دارد: چرا که این برشت بود که ناتورالیسم را به مبارزه دعوت کرد. ناتورالیسمی که به‌عنوان **نظام نخستین**[1] با ستایشی که در حق آن روا می‌داشتند، فربه گشته بود.

* * *

شگفت آن‌که بروک کیفیتی از تئاتر برشت را تحسین می‌کند که خود کمتر با آن همدلی دارد. تماشاگر به مدد ظرفیتی نیمه خودآگاه، حس تداوم را در میان مجموعه تصاویر پراکنده حفظ می‌کند و این دقیقاً استعدادی است که از آشفته شدن تماشاگر، توسط گسست‌های راهبردی در اجرا، جلوگیری می‌کند.

کنایهٔ این گفتهٔ برشت که «پذیرفتنی»[2] الزاماً به معنای زندگی‌نما نیست، تنها به این دلیل درست است که تقریباً همیشه تماشاگران به کامل کردن اشیا، حتی پس از حذف آن‌ها، ادامه می‌دهند. در چشمِ ذهن مجموعه‌ای از کنش‌های «حقیقی» ترکیبی وجود دارد که هم شامل محرک‌های آشکار و هم شامل محرک‌های نهان می‌شود. مخاطب به «دیدنِ» جنگل روی صحنهٔ خالی، حتی مدت‌ها پس از آن‌که سرچشمهٔ اطلاعاتی آن حذف شود، ادامه می‌دهد. مفهوم نگران‌کننده برای آشنایی‌زدایی در این نکته نهفته است که در واقع دستیابی به توقف متناوب توهم از طریق مداخلهٔ فرامتن غیرممکن می‌نماید. فراتر از توهم، نه بیگانه‌سازی بلکه ابهام وجود دارد. بنابراین درحالی‌که برشت هم آشنایی‌زدایی و هم ایجاز را ارایه می‌کند، بروک درمی‌یابد که این دو مانعةالجمع‌اند. فرامتن به اندازهٔ کافی عامل قدرتمندی برای بی‌اثر کردن سماجت باورهایی که به یاد می‌آیند نیست، باورهایی که اجرای نمایش به پیچیدگی آن‌ها بستگی دارد. از نظر بروک قوت و ضعف برشت در کشف

---

1. First System 2. Plausible

دوبارهٔ وی از ظرفیت مخاطب در پذیرش نامتجانس‌ها است.

استدلال بروک مبنی بر غلط دانستن این فرض که توهم در تئاتر به وسیلهٔ گسست‌ها از میان می‌رود، حامل بار قوی‌تری است، تا آن‌جاکه وی به مسألهٔ کذب در مخاطب اشاره می‌کند. در فیلم به من دروغ بگو[1]، که بروک دربارهٔ ویتنام ساخت، فردی در خیابان به قتل می‌رسد اما شاهدان پشت پنجره هیچ حرکتی نمی‌کنند. البته این نکته که آدم‌های فقیر باید از هرگونه برخورد با موضوعات نگران‌کننده دوری گزینند، به همان اندازه حقیقی است که واکنش‌های آن‌ها نسبت به تجسم خشونت در هنر، و نیز به اندازهٔ رخداد آن در واقعیت حقیقی است. چنان‌چه بروک در مراحل اولیهٔ کار روی نمایش *US* می‌گوید: «من گمان نمی‌کنم هرگز بتوانم از چیزهایی که در فیلم مشهور آلن رنه[2] درباره اردوگاه‌های اسرای جنگی، «زیبا» توصیف شده است، رها شوم».[73] البته این از سر عادت نادیده انگاشتن، مضمون اصلی کار برشت است، درحالی‌که به‌نظر می‌رسد بروک تلویحاً بر آن است که فاصله گذاری[3] پاسخ بسنده‌ای نیست. بروک در کتاب فضای خالی[4] می‌نویسد که «بیگانه‌سازی فراتر از هر چیز جذبه‌ای برای تماشاگر است تا متکی به خود باشد و در نتیجه هرچه بیشتر و بیشتر مسئول شود.»[74] به زعم بروک با آن‌که «حوادث روزمره بر اعصاب اثر می‌گذارد اما امتناعی فوری برای شنیدن به‌وجود می‌آورد»[75] و با این‌که «ما نیازمند پوششی هستیم که خود را از صدمه دیدن با تجربه‌های تئاتری مصون بداریم»[76]، بروک مصرانه بر آن است که چنین بهانه‌ای ساده‌لوحانه و ناکارآمد است. اگر مردم در جست‌وجوی راه‌هایی برای دوری از مضامین آزاردهنده هستند، بیهوده است که به باطن‌شان اتکا کنند.

در نظریهٔ برشت، این پنداشت وجود دارد که نادیده انگاشتن، انفعالی و محصول تصادفیِ عادت است و تنها در صورتی مخاطب آگاهی را می‌پذیرد

---

1. *Tell Me Lies* 2. Alain Resnais 3. Estrangement 4. *Empty space*

که تئاتر بتواند آن را دست‌یافتنی کند. گویا اصلاح[1]، تنها کارکرد روشنگری است و بصیرت، مشروط به اطلاعات است. بروک گرایش اندکی به باور کردن این‌که تغییر چیزها تنها از طریق آگاه کردن مردم ممکن است، دارد. او چندان تحت‌تأثیر دیدگاه ابراز شده به سال ۱۹۲۶ برشت نیست که گفته بود: «خرد به خوبی فراگیر است و باید بدان متکی بود»،[77] چنان‌چه در نمایشنامهٔ گالیلهٔ برشت در ۱۹۳۸ آمده است: «ببین ساگردو[2] من به انسانیت ایمان دارم، یعنی من به خردورزی انسان ایمان دارم».[78] بروک ترجیح می‌دهد که با ساگردو همداستان باشد: «چهل سال در بین انسان‌ها گذراندن، برای من این نکته را به ارمغان آورد که مردم برای خردورزی آماده نیستند... . سعی کن یک جملهٔ عقلانی را به آن‌ها بیاموزی و هفت دلیل هم برایشان بیاوری. اما سرانجام آن‌ها فقط به تو خواهند خندید».[79]

با کاراکتر ساگردو، برشت فقط، نمایشگر نقش حامی شیطان برای بی‌اثر کردن دیدگاه تأیید شدهٔ گالیله نیست. او در یادداشتی بر ننه‌دلاور می‌پذیرد که «هر بدبختی تکرارشونده‌ای بشر را به برانگیختن مکانیسم دفاعی‌اش سوق می‌دهد که البته هرگز قادر به نجات بشر از هراس واقعی نیست. ما باید در اجرا به درون این مکانیسم دفاعی رخنه کنیم.[80] برشت در «تئاتر آموزشی» اذعان می‌کند که اتکای تئاتر اپیک به تماشاگر برای تأثیرگذاری روی خواست‌های ازلی[3] او است تا موضوعی را که در اجرا طرح می‌شود، به کار بندد. او با ناراحتی می‌پذیرد که تئاتر اپیک به هیچ عنوان نمی‌تواند همه‌جا اجرا شود. امروزه تنها تعداد اندکی از بی‌شمار ملت‌ها به بحث کردن دربارهٔ مشکلات خود گرایش دارند».[81] درحالی‌که برشت در رویارویی با جنگ و فاشیزم، به محدودیت‌های بیگانه‌سازی به‌عنوان ابزار تغییرات اجتماعی

---

1. reform

۲. Sagredo، یکی از شخصیت‌های نمایش گالیله‌ئو گالیله‌ئی نوشتهٔ برشت. (م)

3. Pre - existing

اعتراف می‌کند، بروک در مواجهه با کشتاری دیگر در ویتنام می‌خواهد به بیگانه‌سازی دست یابد و از آن فراتر نیز برود تا «آن‌چه را که ما خواهان فراموش کردن آن‌ایم، آشکار کند».[82]

* * *

راه‌حل بروک برای مشکل کذب[1]، یعنی تمایل شدید تماشاگر به نادیده انگاشتن، مواجه کردن پویای تماشاگر با خودسانسوری اوست. چنین چیزی از طریق نمایشی کردن موقعیت سیاسی و به پرسش گرفتن آن از یک سو، و نیز پرداختن به جنبهٔ دیگر اجرا با همان میزان اهمیت، یعنی کوشش مخاطب برای اجتناب از مواجهه با حقیقت، میسر می‌شود. نمایش آگاهانهٔ اجتماعی بروک، همانند برشت، از طریق همنشین ساختن نامتجانس‌ها عمل می‌کند. اما درحالی‌که برای برشت تنش مفروض، بین متن و فرامتن صورت می‌گیرد، در کار بروک تناقض‌ها بین دو متنِ جایگزین عمل می‌کنند، یکی از آن‌ها توجه را به موقعیت جلب می‌کند و دیگری به مقاومت تماشاگران نسبت به آن. مقصود، تحت‌تأثیر قرار دادن تماشاگر برای تشخیص این نکته است که تا حد زیادی ریاکاری خود اوست که وی را به بطن وحشت می‌کشاند و این،موضوع دیگر نمایش است.

دو بخش کاملاً متمایز برای این تعدیل زیرکانه و صریح آشنایی‌زدایی وجود دارد: نخست آن‌که بروک می‌پندارد فرامتن برای تأثیرگذاری بر بیگانه‌سازی متن به اندازهٔ کافی نیرومند نیست و بنابراین عامل متضاد را به متن دومی مربوط می‌کند که به‌طور سنتی وابسته به فرامتن برشتی است. بروک درمی‌یابد که تفاوتی پایه‌ای بین فرامتن و متن وجود دارد که از گسترهٔ نسبی تحقق آن‌ها در نمایش نشأت می‌گیرد: با این‌که نشان‌گذارهای[2] فرامتن برای موجودیت خود بستگی تام به متن دارند، متن‌های رایج به گونه‌ای

---

1. mendacity 2. pointers

مستقل، بندبند هستند. آن‌جا که فرامتن، هم‌چون یک حاشیه می‌تواند خود حاشیه گذاری شود، متن همان‌گونه که هست توجه را برمی‌انگیزد. بنابراین، هرچند که در کار برشت، متن (بیانیهٔ نمایشی شدهٔ کاراکتری است که وجود دارد) و فرامتن (دیدگاه استدلالی و مفهوم‌ساز آن بیانیه) وجود دارد، در کار بروک دو متن کاملاً تحقق‌یافته درون بدنهٔ یک اثر واحد موجود است که از طریق نیروی عدم تجانس آشکارشان یکدیگر را نقد می‌کنند. اگر در الگوی برشتی، تصویر ذهنیِ یک نمایشنامهٔ درحال پیشرفت همراه با انتقادکننده‌ای برای جلب‌توجه به سمت مفاهیم اجتماعی نهفته در کنش است، در کار بروک دو نمایش آشکارا نامتجانس وجود دارند که به گونه‌ای همزمان پیش می‌روند. در نتیجه، جابه‌جایی پرسپکتیوی که براساس آن مبانی بیگانه‌سازی به‌خاطر تأثیراتش استقرار می‌یابد، اکنون به گونه‌ای بالقوه، قابلیت اجرایی دارد. دوم ــ و به مراتب قوی‌تر آن‌که ــ یکی از متن‌های چالش‌گر آشکارا به این منظور طراحی شده تا متضمن خصوصیاتی از مخاطب باشد، که او را ناخواسته به دیدن حقایقی که توسط متن دیگر نمایش به او عرضه می‌شود، وادارد. در گستره‌ای که متن‌ها توجه را طلب می‌کنند، تناقض بین آن‌ها باید بیگانه‌سازی مؤثری را به‌وجود آورد. علاوه بر این، اگر یکی از متن‌ها از این‌که بیگانه‌سازی در پی مبارزه است شانه خالی کند، مخاطب به‌طور نسبی به مقاومت در برابر این مفهوم که موقعیت او بالقوه ریاکارانه است، کشیده می‌شود. بنابراین به‌عنوان مثال نمایش US، ترکیبی است که هم متضمن تأثیر درون‌متنی و هم دربردارندهٔ تأثیر برون متنی است ــ the United State ([US مخففِ] ایالات متحده) و us ([به‌معنای] ما را) ــ جنگ و ناهشیاری سرسختانهٔ بریتانیا نسبت به خطرات آن. اگر برشت به (فرامتن) یعنی بهره کشی که مخاطب آن را نمی‌بیند، اشاره می‌کند، بروک (متن) هم بی‌عدالتی اجتماعی و هم عجز مخاطب برای احتساب مناسب آن را نمایشی[1] می‌کند. با

---

1. dramatize

وجود مثال شخصی قابل فهم و آزارنده، مخاطب انتخاب‌های کمتری دارد اما معنای راهبردی و چند وجهی نمایش بروک را دریافت می‌کند.

بروک همانند برشت اعتقاد دارد که «جامعه نیازمند تغییرات فوری است»[83] و تئاتر باید به «ساختن چیزهای مفید»[84] اختصاص یابد. هم‌چنین بروک هم به‌سان برشت می‌داند «برای این‌که عقیده‌ای جا بیفتد، تنها بیان آن کافی نیست».[85] تئاتر باید به وسیلهٔ «شکستن مجموعه‌ای از عادت‌ها»[86] از طریق «نگرش‌های کاملاً سالم»[87] عمل کند. با این حال در دیدگاه بروک این دیالکتیک ــ که او از این کلمه بسیار استفاده می‌کند ــ بین «آن چیزی که درون خویشتن ما وجود دارد و جهان پیرامون‌مان»[88] اتفاق می‌افتد. بنابراین، از نظر بروک، همان‌قدر که بین دیدگاه‌های آمریکایی‌ها و ویتنامی‌ها تفاوت وجود دارد؛ در عمل نیز تفاوت بین رفتارهای آشکار و نهان مخاطب می‌توان مخرب باشد.

> ما به تئاتر حقیقت[1] علاقمند نبودیم. ما به تئاتر مواجهه دلبستگی داشتیم... در مورد ویتنام، منطقی آن است که بگوییم همه با آن مواجه هستند و هنوز هیچ‌کس با آن رویارو نشده است... پس آیا می‌توانیم از خود بپرسیم که حتی برای لحظاتی این تناقض را به تماشاگر نشان دهیم؟ تناقضی که بین خود او و جامعه‌اش وجود دارد؟[89]

به مانند کار برشت نمایش US از «انبوهی از تکنیک‌های متضاد برای تغییر جهت و تغییر سطوح»[90] استفاده می‌کند؛ اما اگر «به هر بهایی، انسان همهٔ آن‌چه که در اختیار دارد به کار ببندد تا از بازشناسی سادهٔ ماهیت چیزها طفره برود»[91]، بروک باید از انعطاف‌پذیری برشتی بهره گیرد تا در میان چیزهای متضاد ارایه شده، تصویری از مخاطبِ هرچند دقیق اما بدون بینش وجود داشته باشد. تنها، آشکارسازی گناه در بی‌پرده‌ترین صورت آن می‌تواند

---

1. Theatre of Fact

مسئولیت را ناگزیر گرداند و این از راه قبولاندن این نکته به خویش میسر می‌شود که احساسات ما نسبت به واقعیت، مقاومت نشان می‌دهد.

* * *

رهیافت بروک در ایجاد تمایلی هشیارانه در تماشاگر برای احتساب مسأله ویتنام مشکلی سه وجهی به‌وجود می‌آورد. نخست آن‌که پرسشی دربارهٔ ساختن واقعیت مضمون یعنی سیاست‌های رویارویی میان ایالات متحده و ویتنام وجود دارد. برای اطمینان یافتن از این‌که هر دو طرف درگیری به‌گونهٔ مناسبی نمایش داده شوند، بازیگران باید بتوانند حساسیت‌های هر یک از این فرهنگ‌ها را دریابند. چنین کاری با توجه به فاصلهٔ میان آن‌ها دشوار است:

> ما چگونه می‌توانستیم چیزی دربارهٔ فرهنگ روستایی بگوییم درحالی‌که هیچ‌یک از ما چیزی از روستاییان نمی‌دانست؟ آیا باید به سادگی از بازیگران می‌خواستیم که رفتار روستاییان ویتنامی را، هرچند نادرست، تقلید کنند؟[92]

دوماً، پیامد اعتقاد بروک، مبنی بر این‌که نمایش US تنها در صورت به تصویر کشیدن بی‌تفاوتی معمول بریتانیایی می‌تواند مؤثر افتد؛ مشکل ساختن خودنگاره[1] از راه درون‌نگری بی‌دریغ و صادقانه به‌وجود می‌آید:

> ما قصد آزمودن نگرش‌های خود را داشتیم تا حتی‌الامکان از خود بپرسیم که چگونه جنگ ویتنام بر ما (us) اثر گذاشت.[93]

سوماً، در کوششی به منظور منع تماشاگر از فرورفتن در نگرشی نفوذناپذیر، مشکل آماده ساختن بازیگران برای رفت‌وآمد میان هر یک از دو نیمهٔ آن‌ها وجود دارد ـ نیمهٔ ویتنامی و نیمهٔ لندنی، جنگ و تئاتر:

---

1. Self - portrait

بازیگر باید برای واکنش نشان دادن، به خودکاوی بپردازد. اما در عین حال می‌بایست نسبت به محرک‌های بیرونی نیز، گشوده باشد. بازیگری پیوند میان این دو روند است.[94]

این سه مسأله به سه ساحت جداگانهٔ مراحل تمرین ارتباط دارد. هنگامی که بروک دوران تمرین را بازنگری می‌کند، چنین می‌نویسد:

در آغاز شما تا آن‌جا که در توان داشتید، برای پذیرفتن بسیاری از زمینه‌ها آمادگی داشتید و تا حد ممکن از طریق دانسته‌ها و نادانسته‌هایتان و انگاره‌هایی که برایتان مقدور بود، آن را گسترش می‌دادید. با گروتفسکی شما حوزهٔ تعهد عمیق و شدیداً متمرکز و محکمی را کشف می‌کنید. تعهد جسمانی خود شما به‌عنوان بازیگر. اکنون در مرحلهٔ سوم، ما باید میدان دید خود را باز هم وسیع‌تر کنیم. اما کشف شخصیِ پرشور هم‌چنان ادامه خواهد یافت.[95]

اگر بازیگران برشت باید این توانایی را داشته باشند که در آن واحد کاراکتر خود را هم نمایش دهند و هم نمایش ندهند، مسئولیتی که بر دوش بازیگران بروک است، با اعتقاد کامل بازی کردن هر دو موقعیت متضادی است که نمایش بروک در بردارد، تا تنش میان آن‌ها شدیداً آموزنده باشد. اگر در کار برشت تضادی آموزنده بین متن و فرامتن وجود دارد، در کار بروک از دو متن کاملاً تحقق‌یافته، درونی و بیرونی، استفاده می‌شود که به طرزی نگران‌کننده ناسازگارند و هر کدام باید از صافی مؤلفه‌های استانیسلاوسکی‌گونه عبور داده شوند. به گونه‌ای مقتضی، تکنیک‌هایی که بروک در دو مرحلهٔ نخست تمرینات US به‌کار بست، استانیسلاوسکی‌گونه بودند و تأثیرات برشتی‌شان نتیجهٔ همنشینی آن‌ها در سومین مرحله است.

* * *

دِین بروک نسبت به روش‌های اصول‌گراتر استانیسلاوسکی در US، با کوششی نمودار می‌شود که بازیگران برای آشنا ساختن خود با وضعیت ویتنام از طریق خوانش، هم‌اندیشی و تجزیه و تحلیل اسناد مربوط به آن، صورت دادند:

> ما شروع به مطالعهٔ همهٔ چیزهایی کردیم که دربارهٔ ویتنام در اختیار داشتیم. مفیدترین سندی که به آن دست یافتیم، یادداشت‌های مربوط به **کمیتهٔ دادرسی ویتنام و چین**[1] بود. در این یادداشت‌ها عبارتی تکان‌دهنده از شاهدی کلیدی، دکتر فربنک[2] وجود داشت: «ملت‌های بزرگِ هر دو سو، رویاهای متفاوت خود را دنبال می‌کنند.» این‌چنین بود که ما جنگ را هم‌چون برخورد رویاها دیدیم.[96]

در نخستین مراحل کار، خاطرات مستند جنبهٔ شفاهی داشت: هنگامی که اسناد عرضه و دسته‌بندی می‌شوند، مضامین خود را معناشناختی نشان می‌دهند. در جست‌وجوی یک مقدمهٔ اساساً تعاملی، نسبت به شرایط پیشنهادی نمایش از یک راهب ویتنامی خواسته می‌شود که با گروه سخن بگوید. این جلسه به منظور حفظ آمادگی تجزیه و تحلیل، همراه با تمایل به پرهیز از جدل‌های بی‌فایده، با بحث دربارهٔ برخی نکات آموزندهٔ باورهای بودیسم پایان یافت، هرچند نتیجهٔ تئاتری بسیار کمی به‌دست آمد.

تحت نظارت کارگردان میهمان[3] جوزف چایکین[4]، بازیگران تشویق می‌شوند تا این روشنفکری بالقوه فلج‌کننده را وانهند و به «دیگر سو سفر کنند. ما قبلاً مطالعه و گفت‌وگو داشته‌ایم. اکنون افکار به گونه‌ای جمعی و به واسطهٔ بدن بازیگران قابل کشف بود».[97] در تلاش برای جذب حساسیت‌های امریکایی از بازیگران خواسته می‌شود خود را به‌جای ستارگان سینما

---

1. Fulbright Committee Hearing on Vietnam and China
2. Dr. Fairbank
3. visiting director
4. Joseph chaikin

بگذارند و موقعیت‌های نمونه‌وار را بازی کنند:

> فرانک سیناترا[1] سعی کرد تا دبی رینولدز[2] را در پارک مرکزی به تور بزند...
> جست‌وجوی اسطورهٔ امریکایی شکل بداهه‌پردازانهٔ خود را از فیلم‌ها، تلاش برای بازی کردن تبلیغ‌ها و مطالعهٔ کمدی‌های وحشت، گرفت.[98]

چنان‌چه ترسیم آکادمیک یک جامعه، کاملاً مدبّرانه باشد، یعنی موضوع همیشه از چیزهای ناشناخته آگاهی داشته باشد، تقلید فیزیکی برای بازیگران بروک مدخلی برای دستیابی به بطن تصور روزمرهٔ امریکایی می‌گشاید تا همان‌قدر که سرگرمی مفرحی است، آموزنده نیز باشد. اکنون مواجهه با ضرباهنگ بر معنا پیشی می‌گیرد:

> یک روز بعدازظهر زنی امریکایی... آمد و نسبت به آن‌چه که می‌دید نظر داد. نظرات او چندان مفید نبودند. اما هنگامی که حرف می‌زد بازیگران او را مورد مداقه قرار دادند. واضح بود که ضرباهنگ کلی الگوی گفتاری او با آن‌چه که بازیگران در این مرحله قادر به انجام آن بودند، کاملاً تفاوت داشت.[99]

بازیگران نه بر چیزهایی که زن می‌گفت، بلکه بر چگونگی سخن گفتن او تمرکز کردند. هنگامی که بازیگران موضوع زنده‌ای برای تقلید نداشتند، ریتم‌هایی که از طریق بدن در تمرین استاندارد آینه قابل انتقال است را به‌خاطر آوردند:

> آن‌هایی که به امریکا رفته بودند به ساختن صحنه‌های عادی ادامه دادند. زنی از طریق گفت‌وگوی تلفنی با دوست‌اش خود را بروز می‌داد اما بازیگر زنی که هرگز به امریکا سفر نکرده بود

---

1. Frank Sinatra 2. Debbie Reynolds

کوشید موقعیت را تکرار کند.[100]

درحالی‌که شیفتگی نسبت به روشی از زندگی توسط ذهن می‌تواند مملو از هشیاری بازدارنده نسبت به پیچیدگی باشد، تقلید فیزیکی قاعده‌ای ساده و ملموس ارایه می‌کند که به واسطهٔ آن، حساسیت جامعه به گونه‌ای مؤثر می‌تواند دریافت شود.

ویتنام نیز به گونه‌ای جسمانی در بداهه‌پردازی کشف می‌شود. بداهه‌پردازی‌هایی که میان فرهنگ قابل رؤیت، از جزییات طبیعت‌گرایانه هم‌چون چگونگی طبخ برنج و جارو کردن کلبه گرفته تا آموزه‌های چینی در مورد نحوهٔ ارایه تکنیک‌های بازیگری، پل می‌زند:

> او به بازیگر نشان داد... چگونه غروب خورشید را تجسم دهد. نشان داد که زنان چگونه راه می‌روند و تعظیم می‌کنند... چیانگ لویی[1] پیش آمد و دست‌ها و پاهایش را در وضعیتی درست قرار داد... .
>
> همه، بعدازظهر را با کار روی نرمش‌های پایه‌ای چینی به پایان بردند. آن‌ها، دو به‌دو، کوشیدند به تقلید صحنه‌ای از تئاتر چینی بپردازند که در آن دو نفر با گاری دستی مسافرت می‌کردند.[101]

تمرینات چیانگ لویی[2]، نسبت به بحث با راهب بودایی، تضادی آموزنده داشت: هرچه پیام پیچیده‌تر باشد، انتقال آن از طریق کار بدنی سخت و منظم، آسان‌تر و مؤثرتر خواهد بود. پوست، گنگ است و زبانی برای بیان اعتراض نسبت به تحمیل روش دیگری از هستی در اختیار ندارد.

در مرحلهٔ بعدی، کار جسمانی نه برای ورود به شرایط فرهنگی جامعه بلکه به منظور ورود به انگیزش و واکنش آن نسبت به کشمکش، مورد

---

1. Chiang Lui

۲. sanpan، وسیلهٔ نقلیهٔ قدیمی چین. (م)

استفاده قرار می‌گیرد. بروک در تمرینی بسیار ساده اما مؤثر، «بازیگران را در دو ردیف مقابل هم قرار داد و به هر ردیف یک نت داد. آن‌ها رویاروی هم آواز می‌خواندند و حد موسیقایی را هر دم بالاتر می‌بردند تا جایی که صدا به فریاد شبیه شد».[102] تمرین به‌عنوان نقیضهٔ سیاست آغاز می‌شود: بازیگران از آواز، که طبیعتاً ابزار هارمونی است، بهره می‌گیرند تا موقعیتی ناهماهنگ را به‌وجود آورند. ناسازگاری بین هدف تمرین و ابزاری که برای دستیابی به آن به‌کار گرفته می‌شود، موجب لغزش غیرمنتظره به فریاد می‌شود. این تمرین موجب آشنایی‌زدایی بازیگران نسبت به معنای حرکت بی‌وقفه به‌سوی مفهوم اختلاف می‌شود. هم‌چنین مثال خوبی برای پیوستگی طبیعی بین کار جسمانی و بیگانه‌سازی است: قدرت مشترک آن‌ها بهره‌ای است که از پیش‌بینی ناپذیری می‌برند.

بداهه‌پردازی بسیار ماهرانه، از طریق بدن تقریباً احساس ملموسی از پوچی جنگ را ایجاد می‌کند:

> پنج نمایشگر[1] با وجود سرپوش‌های کاغذینی که بر سر و صورت داشتند راه خود را حس می‌کردند... دو تن از آن‌ها پرچمی آبی، دو تن دیگر پرچم قرمز و آخرین... یک چوب با خود داشت. نمایشگری که چوب در دست داشت بقیه را تعقیب می‌کرد و هر کدام را که می‌گرفت چوب خود را بلند می‌کرد. داور... در سوت خود دمید و همه درجا خشک شدند؛ داور بازنده را به جلوی صحنه برد و چراغ‌ها خاموش گشت. بلندگوها صداهای فریاد را پخش می‌کردند. دختری جیغ زد ــ وقتی چراغ‌ها روشن شد، بازنده، درحالی‌که پرچم به‌دست داشت، بر روی زمین افتاده و مرده بود... و نمایشگری دیگر از دیری که در پشت قرار داشت یورش آورد و جای او را گرفت.

---

1. Player

تعقیب‌کننده هرگز نمی‌دانست که او پرچم قرمز به‌دست دارد یا آبی.[103]

این ماجرا مانند یک واقعهٔ کاملاً دراماتیک به‌نظر می‌رسد. اما چنین فرضی، از بین برندهٔ تأثیر نخستین مواجههٔ بازیگر با مجموعه‌ای از محرک‌های جسمانی است که بیرونی، غیرشخصی و تقریباً به گونه‌ای آیینی تحمیلی هستند. مانند همهٔ کارهای جسمانی، بسیار دشوار است که تمرینات بدون این که بازیگران، پیشاپیش از محتوای آن آگاهی داشته باشند، اداره شود. حتی هنگامی که بداهه‌پردازی در حرکت نظم داده شود، آگاهی بازیگر از ــ و توانایی تسلط او بر ــ سیل محرک‌هایی که او را هدف می‌گیرند، محدود به همان سرپوش‌های کاغذینی می‌شود که بر سر دارد. بازنده نه بر ورود آن‌ها تسلط دارد و نه روی خروج‌شان؛ حتی با این‌که تعقیب‌کننده، خود قربانی محیط است، «کشته‌های» او بیشتر محصول تصادف و رویارویی با بد اقبالی هستند و نه طرح‌ریزی. وقتی وحشت شنیداری نتیجهٔ کنش‌های آن‌ها است و فریاد به خود بازیگران برمی‌گردد، بهت و خستگی که بر ایشان مستولی می‌شود واقعی است. بازیگران نه از طریق فهم، بلکه با نبود آن و نه از طریق ذهن بلکه با بدن خویش، تجربه‌هایی را بروز می‌دهند که تغذیه کنندهٔ نقش‌های آن‌ها است. یک نمایش همیشه یک نمایش نیست ــ فقط به این منظور که باشد.

* * *

در US، تلاش بازیگران برای قرار دادن نقاط مشترک بین زندگی خودشان و زندگی کاراکترشان موجب آزردگی فزاینده می‌شود؛ چنان‌چه بروک پای می‌فشرد که بازیگران خود بخش حیاتی معنای نمایش هستند ــ آنان، بیانگر عقده‌های کهنهٔ شخصیت نیستند، بلکه به‌طور ناخواسته در خلق وحشتی که مورد نظر آن‌ها است شریک‌اند. از آن‌جا که بازیگران مکرراً به وجوه

غیرانسانی ویتنام بازمی‌گردند و تلاش می‌کنند آن را با چیزی ارتباط دهند که واقعاً در خویش تجربه می‌کنند، خود نیز با حالتی کمتر انسانی آشکار می‌شوند:

> شکنجه‌ها به‌طرز تهوع‌آوری پذیرفتنی بودند و بیشتر ما با توجهی مجذوب به آن‌ها نگاه می‌کردیم. آن‌چه آشکار می‌شد، شکاف بین انگیزش‌های آزاردهندهٔ درونی و چیزهایی بود که ما وانمود به احساس آن می‌کردیم... . همه خود را با لذت فراوان به درون موضوع ترسناکی می‌افکندند که نمی‌توانستند آن را ببینند ــ و سپس همه دور هم می‌نشستند و با هم دربارهٔ نفرت‌انگیز بودن شکنجه سخن می‌گفتند... .
>
> برای هر یک از آن‌ها رویارویی با منشأ خشونت در درون خود به‌عنوان نخستین گام به سوی ادراک، اهمیت داشت.[104]

وقتی بازیگران برای همدلی با کاراکتر خود کار می‌کنند، گسترهٔ شگفت‌آوری از سازگاری که به‌دست می‌آید، کذب نهانی آنان را نیز آشکار می‌کند. تمرینات تنها ایجادکنندهٔ ارتباط بین خشونت در ویتنام و انگیزش‌های خشونت در زندگی شخصی بازیگران نیست، بلکه متن بدیلی را به‌وجود می‌آورد که موضوع نمایش نیز هست ــ دروغ‌هایی در مورد ویتنام که دست‌کم به اندازهٔ «حقیقتی» که بازیگران برای رسیدن به آن در کار خود تلاش می‌کنند، جالب است. وقتی این‌چنین تمرینی استانیسلاوسکی‌گونه برای ایجاد همدلی به تمرینی برشتی برای بیگانه‌سازی تبدیل می‌شود، متن ثانویهٔ فعال، همزمان زاده می‌شود. این نمایشی است دربارهٔ «ما» (us). متنی که بدون آن نمایشی دربارهٔ US (ایالات متحده) ظرفیت خود را به گونه‌ای مقاومت‌ناپذیر از دست می‌دهد، به ریاکاری معمول تماشاگر رسوخ می‌کند.

در تمرینی بسیار ظریف که به منظور خلق دستمایه‌هایی برای پردهٔ دوم

طراحی شده بود، مارک جونز[1]، بازیگر ایفاکنندهٔ کاراکتری به‌نام مارک بود که بر خود او استوار گشته بود و به پرسش‌ها، در شرایط پیشنهادی نمایش، از جانب خود پاسخ می‌داد:

> بروک به مارک جونز گفت: «تو در میدان گراونسور[2] با ظرفی پر از بنزین و کبریت ایستاده‌ای. تو آمده‌ای که خودسوزی کنی.» مارک شروع به آماده شدن کرد. در این بین کانان[3] پیش آمد و یک تخته شاسی برای پرسش و پاسخ به همراه داشت. او مارک را در میانهٔ کارش متوقف کرد و دلایل عمل او را جویا شد...
>
> این یک حملهٔ مستمر جان وایتینگ[4] گونه بر پنداشت‌های انسان (و مارک) بود...[105]

تمرین، در ظاهر به روش‌های کاملاً استاندارد استانیسلاوسکی برای برانگیختن بازیگر به کاوش در جهان «دیگر» نمایش از طریق طرح مجموعه‌ای از پرسش‌ها در مورد کاراکتر، شباهت دارد. با این وجود، در این مورد کاراکتر نمایش بروک خود بازیگر است. البته کنایه‌آمیز است که انگیزهٔ کاراکتر بدین روش می‌بایست افزون شود، اما از آن‌جاکه دورویی مضمون نمایش است، نیاز به چنین سؤالات بی‌طرفانه و پریشان‌کننده‌ای به خودی خود قابل ملاحظه است ــ بخش مهمی از معنا با عدم تجانس منتقل می‌شود.

هنگامی که تمرینات گسترش می‌یابند ــ و بازپرسی در صورتی که سازنده باشد، دو ساعت یا بیشتر ادامه یابد ــ صداقتی که به هیچ‌وجه ریاکارانه نیست متبلور می‌شود. بازیگر که هیچ مأمنی برای پنهان کردن بی‌تفاوتی‌اش باقی نمانده، از سرچشمه‌های وجود خود رفتاری می‌سازد که آن را راه‌گشا تلقی می‌کند. این فرآیند، آینه‌ای است که گسترش احساسات درونی بازیگر بر مخاطب را بازمی‌تاباند: بازپرسشی که در اجرا نهفته است، باید برای

---

1. Mark Jones 2. Grovensor square 3. Cannan 4. John - Whiting

تماشاگر آشکارکنندهٔ غفلت او از مسئولیت‌اش باشد و فضایی برای گریز در اختیار او نگذارد، بلکه او را به چارچوب ذهنی خلاقانه‌تر هدایت کند. وقتی که بازیگر برای مخاطب شروع به اجرا می‌کند، اجبار تماشاگر در دنبال کردن رهنمود بازیگر کاملاً اجتناب‌ناپذیر است. نقطه ضعف بازیگر به قدرت او می‌انجامد ــ زیرا به گونه‌ای خطاناپذیر به پاسخگویی در مخاطب تبدیل می‌شود.

واکنش مارک به این پرسش که در بطن نمایش طرح می‌شود: «اگر بگویم که به ویتنام بها می‌دهم، این پرسش چگونه روی مسیری که من در زندگی طی می‌کنم، تأثیر خواهد گذاشت؟»[106]، استفاده از انتحار به‌عنوان ابزار جلب توجه به ذات و خلوص اعتراض اوست. وقتی متن تحقق می‌یابد، ایثار مورد نظر در تمریناتی دیگر جست‌وجو می‌شود. گزارش کوستاو[1] از کار، گسترده است اما در صورت قبول باید به تفصیل نقل شود:

> بروک: «من از شما می‌خواهم به جست‌وجوی ژرف فکر مردن بپردازید. با خیال‌پردازی یا داشتن فکر نمی‌توان کاری کرد. اکنون فقط سعی کنید که تا جایی که می‌توانید، به مسألهٔ هیچ بودن نزدیک شوید».[107]

شرح واقعه، کاملاً شفاف است. این‌که چنین چیزی ممکن است به گونه‌ای ناقص به‌دست آید، به آن‌چه در پی آن می‌آید، نامربوط می‌نماید. هدف تمرین در این مرحله این است که هیچ بودن، تنها یک عمل ارادی است.

> «سپس، شما دیگر نه مرده که زنده‌اید. عمیقاً به آن چیزی که در کامل‌ترین شکل آن سرشار از احساس زنده بودن است، گوش فرا دهید. کوچکترین تفاوت میان هیچ بودن، پوچ بودن و زنده بودن را دریابید».[108]

---

1. Kustow

علاوه بر این، این موضوع که این خلسهٔ درونی ممکن است کامل نشده باشد، غیرمنطقی می‌نماید. شرایط تنها یک سکوی پرتاب است و عناصر ملموس پی‌آیند آن‌ها:

«اکنون شما فقط یک امکان دارید: می‌توانید یک نفر را کنار خود قرار دهید... آن‌که به شما از همه نزدیک‌تر است... .
ــ اکنون... می‌توانید در کنار یکی از همکلاسی‌هایتان باشید... . انتخاب خود را بیازمایید ــ... . آیا می‌توانید زندگی کامل را در یک انتخاب بیابید؟ آیا این بهتر از مرگ است؟... .
ــ اکنون امکان دیگری دارید: شما تنها می‌توانید یک نقطه از بدن خود را زنده کنید...
ــ و اکنون امکانی تازه: می‌توانید با همهٔ بدن خود زندگی کنید ــ اما در یک فضای کوچک و محدود. چیزها و افرادی که برای زنده ماندن به آن‌ها نیاز دارید، جست‌وجو کنید. حداقل چیزی را که برای زنده ماندن نیاز دارید چیست؟
ــ حالا از آن فضا به جهان بیرون بیایید. به محض این‌که دستتان را روی دستگیرهٔ در می‌گذارید، چیزی در جهان بیرون که شما را برمی‌انگیزد تا از این فضا خارج شوید را انتخاب کنید».[109]

در این مراحل که به دقت تنظیم شده، حرکت از درون به بیرون است. محدودیت‌ها به نمایان شدن انگیزش‌ها نظم می‌دهند و بازیگران را وادار به انتخاب می‌کنند و آنان بر همین اساس باید در گسترهٔ اتکای خود به چیزهای اساساً بیرونی با ظرافت کاوش کنند، با آن‌ها زندگی کنند و نیز آن‌ها را درک کنند.

دومین مرحلهٔ تمرین نیازمند آن است که بازیگران این وابستگی‌های ضروری را روی صحنه رها کنند:

بعد از یک استراحت، بروک پنج نیمکت چید و همهٔ تمرینات

را به گونه‌ای معکوس انجام داد... . هر بازیگر باید شش قدم برمی‌داشت که او را به انتهای نیمکت و خارج از آن می‌رساند.
اما هر قدم تنها وقتی می‌توانست برداشته شود که بازیگر:
از جهان و دلیل اهمیت آن دست بکشد.
از اتاق بسته و اموال قیمتی آن دست بکشد.
از تنها نقطهٔ زنده در بدنش دست بکشد.
از تنها دوست زنده‌اش دست بکشد.
از تنها شخصی که به آن نیاز دارد، دست بکشد.
از احساس زنده بودن دست بکشد و پذیرای مرگ باشد.[110]

حرکت از بیرون به درون، صرف‌نظر از چیزهای خصوصی، انکار کردن هر چیزی است که قلباً با ارزش‌ترین محسوب می‌شده است. کوستاو به ما می‌گوید: «بیشتر بازیگران تا قدم چهارم می‌روند، باب للوید[1] به قدم پنجم رسید و بازماند».[111] ما در مراحل نخستین [اتخاذ] نگرشی متعادل‌تر درباره بیهوده از دست رفتن زندگی در ویتنام هستیم. این واقعیت که بازیگران قادر به تمام کردن تمرین نیستند، به روشنی بیانگر گستره‌ای است که در آن، بازیگران با متن اولیه (متن مربوط به ویتنام) در تعامل هستند. متنی که دیگر نه به‌عنوان فرامتن، بلکه هم‌چون متنی است که در عرق‌ریزان ارزیابی تازه غرق گشته است.

* * *

همانند برشت، استفادهٔ بروک از تکنیک‌های استانیسلاوسکی‌گونه برای ورود کامل به کاراکتر در دو مرحلهٔ اول تمرین، ناگزیر به مسألهٔ آماده‌سازی همراه با شور و شوق بازیگر برای ایجاد میان‌بر بین دو متنی که به‌طور مجزا شکل گرفته‌اند و محتوای نمایش را تشکیل می‌دهند؛ منتهی می‌شود.

---

1. Bod lloyd

ما باید می‌توانستیم... بین این جهان‌های متفاوت پیوندهای مضمونی (تماتیک) برقرار کنیم. و این تنها با... بازیگرانی ممکن بود که به سرعت می‌توانستند بین سبک‌های مختلف به پیش یا به پس بروند. اما از آن‌جا که تربیت بازیگر در تئاتر انگلیسی دارای محدودیت است و عمدتاً روی بازی کردن «کاراکتر» متمرکز است، بازیگران می‌بایست به کندی و به سختی کار خود را شروع کنند.[112]

راه‌حل بروک برای این مسأله مستقیماً منجر به تکنیکی شد که نخست توسط برشت پدید آمده بود:

بازیگران باید تکنیک‌های پایه‌ای و جدید را یاد می‌گرفتند... . دو بازیگر چندین ساعت روی یکی از تکنیک‌های برشت وقت صرف کردند. آن‌ها شاه نیک ونسسلاس[1] را اجرا کردند که در آن آوازخوانی جانشین سخن گفتن بود ــ هر یک به سرعت از سیناترا[2] به کاروسو[3] و سپس به میک جاگر[4] رفت‌وآمد می‌کردند.[5] 113

موضوع این تمرین، نه‌تنها حرکت از یک نقش به نقش دیگر نیست، بلکه وابستگی هر کاراکتر به ساختار ثابتی از یک آواز هم نیست. بنابراین بازیگر باید به گونه‌ای توامان قادر به «بودن و نبودن» کاراکتر باشد. نخست آن‌که آن‌ها باید به گونه‌ای قابل قبول هر شخصیتی را در برگیرند و سپس آن‌ها را به سرعت از خود دور کنند. دوماً حتی وقتی که «درون کاراکتر» هستند، باید کاملاً بیرون از تجسم‌های خود قرار بگیرند تا هر متغیری را به ضرباهنگ نامتغیر آواز ارتباط دهند. بنابراین تمرینات همزمان دو مهارت را می‌آموزند:

---

1. *Good king Wenceslas* 2. Sinatra 3. Caruso 4. Mick Jagger

۵. منظور تمرین آوازخوانی به سبک‌های مختلفی است که این خوانندگان نمایندهٔ برجستهٔ آن محسوب می‌شدند. (م)

جایگزینی بین نقش‌بازی کردن و تجربه کردن آن‌چه که در هر کاراکتری به‌نوبهٔ خود، هست و یا نیست.

انعطافی که به این نحو گسترش می‌یابد، سرانجام روی شکافی بنا می‌شود که حساسیت‌های دوگانهٔ عنوان US را در بر می‌گیرد:

> یک گروه، جمعی از روشنفکران نیویورکی را به نمایش گذاشتند که می‌کوشیدند یک هپنینگ[1] را روی صحنه بیاورند. آن‌ها هرگز نتوانستند به هپنینگ دست یابند اما با شکست خود به یک انگاره دست یافتند ــ جمعی از مردم در ستیز با پوچی خودشان ــ این یک انگارهٔ سطحی بود... . اما به محض آن‌که بروک از آنان خواست که به صحنهٔ اتاق پذیرایی انگلیسی در یک بعدازظهر یک‌شنبه بازگردند، محدودیت‌ها تأثیر بی‌رحمانهٔ خود را نمودار کرد.[114]

این تمرین دو کارکرد دارد. اولاً، توجه را به ناتوانی اولیه بازیگر برای رفت‌وآمد سریع، از یک احساس به احساسی دیگر جلب می‌کند. دوماً، رفت‌وآمد بین هجو و خودنگاره برای بازیگر یادآور همهٔ وابستگی‌های بسیار سادهٔ پنهان بین جوامع و مسئولیت‌هایی است که ایجاد می‌کند. اکنون بیگانه‌سازی، تنها کارکرد آموختن بودن و نبودن کاراکتر نیست، بلکه مهم گذر بازیگر از شخص کاراکتر به دیدگاه هنجار و معمول خود است. در این صورت مواجهه با محتوا مهارت‌های صوری بازیگر را کامل می‌کند.

هر دو هدف یعنی انعطاف‌پذیری و تعریف محدودیت‌های همدلی علت اصلی صحنهٔ شکنجه در کار بروک هستند:

> او از چهار بازیگر استفاده کرد و بقیهٔ گروه دورتادور به تماشا نشسته بودند. او از آنانی که درحال تماشا بودند، خواست که واکنش خودانگیخته و آنی خود را به چیزی که می‌دیدند، نشان

---

1. Happening

دهند. نخست، به‌عنوان کسانی که امریکایی‌ها را درحال تحمل شکنجه می‌دیدند و سپس به‌عنوان ساکنین دهکده‌ای بمباران شده که درحال تماشای شکنجهٔ یک درجه‌دار نیروی هوایی امریکا هستند.[115]

به همان نسبت که توجه به ظرفیت بازیگر به‌عنوان مخاطب برای تماشای یک نقطه‌نظر دیگر (دو برابر) جلب می‌شود، همان‌قدر هم به توانایی بازیگر به مثابهٔ اجراکننده‌ای که همدردی‌های او به سرعت تغییر مسیر می‌یابد، معطوف می‌گردد. توانایی رفت‌وآمد سریع بین هویت‌ها به خودی خود هدف نیست. در میان تأثیرات بی‌شمار آن، اندکی همدردی سازنده یعنی پیش‌شرط حیاتی صلح وجود دارد. در کنش مخربی که بیگانه می‌شود، فروتنی بالقوه‌ای در خویشتن وجود دارد و متناسب با آن، اکنون آشنایی‌زدایی ابزاری برای مبارزه با جزم‌اندیشی یعنی پربارترین منبع کشمکش است. وقتی که تماشاگران واقعی جایگزین این مخاطبان بازیگر شدند، بازیگران تجربه‌هایی در مورد برانگیختن درون‌گرایی، آشکار کردن دامنهٔ ناشناختهٔ مسئولیت جمعی و گناهی همگانی کسب می‌کنند. در تمرین، بازیگران یاد می‌گیرند که چگونه چنین مخاطبی باشند ــ و از این‌رو، و چه بسا ژرف‌تر، آن‌چه را که باید اجرا شود؛ می‌آموزند.

در کار برشت، رفت‌وآمد بین مراحل گوناگون تمرین، خود، آموزنده است و می‌تواند به‌طور غیرارادی برای پرورش ظرفیت بازیگران در بیگانه‌سازی آن‌چه که در آغاز به کار می‌گیرند، استفاده شود. به همان نسبت در کار بروک نیز، تمرینات به گونه‌ای طراحی شده‌اند تا تأثیرهای آشنایی‌زدای تغییر در هدف تمرین را از طریق ترکیب مجموعه شرایط مؤثر افزایش دهند. برای مثال:

بروک از مارک جونز و رابرت للوید[1] خواست که صحنهٔ

---

1. Robert Lloyd

خودسوزی یک بودایی که در فیلم موندوکن[1] دیده‌اند را بازسازی کنند. از بازیگران دیگر نیز خواسته شد در دایرهٔ پیرامون بایستند و نگاه کنند. این کار دو بار تکرار شد تا همه، جزییات را دریابند... بار سوم، از بازیگران خواسته شد که هر یک حادثه را با صادقانه‌ترین راه ممکن بازسازی کنند و نگرش خود را در یک جمله بیان سازند و با ذکر نام خویش به شرح جزییات مکان و تاریخ بپردازند.[116]

در وهلهٔ نخست، بازیگران متن بیرونی را به منظور جذب تأثیر آن به لحاظ جسمانی اجرا می‌کنند. این کار متنی درونی را ایجاد می‌کند که نه‌تنها باید هم‌چون متنی که «به راستی» بازی شده درونی شود، بلکه از منظری دورتر نیز این متن، تجسم‌دهندهٔ روشی است که باید به وسیلهٔ بازیگر ــ به مثابه ــ کاراکتر پی گرفته شود. پس از این، تمرین بر سرعت خود می‌افزاید و به‌نوبهٔ خود نیاز به واکنشی انتقادی به‌وجود می‌آورد که برای ایجاد فاصلهٔ آشنایی‌زدای بین بازیگر و بازیگر ـ کاراکتر طراحی شده است. سرانجام وقتی که از بازیگران خواسته می‌شود که واکنش‌های عاطفی ژرف و آنی خود را با حالتی عینی و لحن ثبت نام آغاز کنند، تمرین آنان را به سومین مرحله ــ که حرکت سریع بین عواطف و انضباط، بودن و نبودن خود و کاراکترشان در نمایش است ــ می‌برد.

در عمل، انعطاف‌پذیری خیلی سریع به تقارن، ظرفیت بازیگر برای تجسم همزمان دو یا چند شکل واقعیت، منجر می‌شود. در همهٔ تمرین‌هایی که برای پرورش مهارت بازیگر طراحی شده تا پذیرش و انکار کاراکتر را به دنبال داشته باشد، مرحله‌ای وجود دارد که بعد از دورهٔ پیمایش درست مراحل آماده‌سازی در آن هر کاراکتر با استحکام جا می‌افتد و هدف به وضوح آشکار می‌شود. برای مثال باید زمانی را در اختیار بازیگر گذاشت که آواز

---

1. *Mondocane*

پادشاه نیک ونسسلاس را مثل سیناترا تمرین کند. وقتی روش سیناترا به خوبی آموخته شد، به بازیگران فرصت داده می‌شود تا به تمرین شیوهٔ کاروسو بپردازد و الخ. تنها پس از این‌که شخصیت نمایشی[1] به خوبی آموخته شد، کارگردان برای بازیگران فاش می‌سازد که آنان باید خود را در این موقعیت‌ها که با طمأنینه ساخته شده‌اند، بیفکنند. از همان لحظه‌ای که این بخش از تمرین آشکار می‌شود بازیگر، آگاه از وظیفه‌ای که در پیش دارد، به ناگزیر ترغیب می‌شود که هر دو شرایط را همزمان در ذهن داشته باشد تا در عمل به گونه‌ای مؤثرتر بروز یابد.

اگر این کار در آغاز دشوار بنماید، احتمالاً همانند روش برشت به‌طور انفرادی تمرین می‌شود:

> وقتی آن‌ها داستان «کیک تمشک» دوریس دی[2] را اجرا می‌کردند، پیشرفت‌هایی را بروز دادند که نشانگر تسلطشان بود. آنان در خلق لحظات ناب عواطف، موفق عمل کردند؛ با این‌که در کنار خود صدای خنده را می‌شنیدند....
> مبانی یک شیوهٔ بازیگری ساخته شد ــ بازیگران اکنون می‌توانستند با انعطاف بیشتری از یک حالت به حالت دیگر بروند. زبانی از تئاتر، که براساس گردآوری عناصر گوناگون بود، به گونه‌ای تجربی شکل گرفت.[117]

در این فراز، که از اسناد کمپانی رویال شکسپیر به حساب می‌آید، ابهام معنادار پرسشگرانه‌ای وجود دارد که آیا از آشنایی‌زدایی متناوب به آشنایی‌زدایی همزمان انتقال یافتن، عنصر بدیعی در کار بروک است یا انقلابی در تئاتر به‌طور کلی. در ارجاع به «یک شیوهٔ بازیگری» که «ساخته شده» است و به «زبانی از تئاتر» که «شکل گرفته» است، تنها سوسویی وجود دارد دال بر این‌که نیروی این واژگان به تکامل نمایش US محدود نمی‌شود، بلکه

---

1. dramatis persona 2. Doris Day

می‌توانند به گونه‌ای گسترده‌تر به کار گرفته شوند. البته نادرست است بروک را نخستین کارگردان دوران مدرن بپنداریم که بازیگر را قادر می‌سازد همزمان هم کاراکتر خویش باشد و هم نباشد. اما باید پذیرفت چنین دستاوردی در کار بروک حاصل این حقیقت است که بازیگرانِ او در اجرا، فقط با ارایه نظرات خود، چنان‌که روش برشت است، نمایانده نمی‌شوند؛ بلکه از طریق تجسم شجاعانهٔ هرگونه ریاکاری، طفره‌روی و ناراستی خود، جلوه‌گر می‌شوند. بازیگران تصویری از یک وضعیت در ویتنام را نشان می‌دهند اما به‌طور ضمنی به موشکافی خود می‌پردازند. در این‌باره، بروک به تأثیر گروتفسکی اذعان دارد:

> به‌جای روشنیِ بی‌روح نخستین شب اجرا، شما به مخاطب صداقتی پولادین دادید. آن‌چه را که گروتفسکی دربارهٔ بازیگری که خود را به مخاطب عرضه می‌کند گفت به‌خاطر می‌آورید؟ این همان چیزی است که شب پیش شما عمیقاً به انجام آن توفیق یافتید... .[118]

از دین بروک به گروتفسکی در فصل آیندهٔ سخن خواهیم گفت.

۳

حضور[1]

یرژی گروتفسکی و پیتر بروک

گروتفسکی بارها تأیید کرده که مهم‌ترین چیز برای او جست‌وجوی پاسخ به این پرسش است: انسان چگونه باید زندگی کند؟[1]

(اِی. لچیکا)[2]

تئاتر، جست‌وجو در بیان آن چیزی است که مستقیماً به چگونگی زندگی مربوط است.[2]

(پیتر بروک)

این کار باید کارکردی هم‌چون مکاشفهٔ نفس[3] داشته باشد... در لحظه‌ای که بازیگر... . به کشف خویش نایل می‌شود... او، که بهتر است بشر بنامیم‌اش، از مرحلهٔ نقص به مرحله‌ای می‌رسد که ما در زندگی روزمره بدان محکوم هستیم... واکنشی که بازیگر در ما برمی‌انگیزد ترکیب غریبی از چیزی فردی و چیزی جمعی است.[3]

(یرژی گروتفسکی)

---

1. Let Be 2. A. Lechika 3. Self - revelation

هدف تئاتر... ساختن رویدادی است که در آن گروهی از اجزا به یک‌باره با هم جمع می‌شوند... در وحدتی که به‌تدریج توسط قوانین طبیعی که سازندهٔ هر ترکیبی است، فرو می‌پاشد... . در لحظات مشخص، این جهان اجزا به هم برمی‌آید و در زمان معین هر یک می‌تواند زندگی اندام‌وار شگفت‌انگیز خود را بازیابد: اعجاز یکی شدن.[4]

(پیتر بروک)

یرژی گروتفسکی

در ایثار[1] اثر آندری تارکوفسکی[2]؛ شخصیت محوری[3] ــ الکساندر ــ جهان را با قربانی کردن همهٔ دارایی‌ها و دلبستگی‌هایش از فاجعهٔ هسته‌ای قریب‌الوقوعی نجات می‌بخشد. با این‌که در این عمل اعتقادی، از برخی جهات، ضرورتاً و به گونه‌ای ضمنی اشاراتی به جنون می‌رود، نیروی فیلم در کل، صرف این ادعا شده که عمل قربانیِ فردی، می‌تواند هم‌چون چارهٔ ممکن دردهای جامعه تلقی شود. هرچند چنین راهکاری برای موجودات فانیِ پرورش‌یافته با پندارهای زمینی و برای اطمینان خاطر شهروندان، ممکن است ناخوشایند به‌نظر آید، باوری از این دست به تکرار در نمونه‌هایی از ادبیات یافت می‌شود. به‌ویژه، تأثیر متقابل سه عنصر اصلی این پدیده ــ مسایل اجتماعی، تأکید بر نقش فرد و توسل به قربانی ــ عملاً خصیصهٔ همهٔ نمایش‌های بزرگی است که توسط یرژی گروتفسکی به صحنه رفته است. چنان‌چه زبیگنیو اوسینسکی[4] یادآور می‌شود:

---

1. *Sacrifice* 2. Andrei Tarkovsky 3. protagonist 4. Zbigniew Osinski

کوردیان[1] یک‌راست به آکروپولیس[2] برده شد.... او با این عمل قهرمانانه فهمید موجودیت او به نجات دیگران... حتی تا اوج ایثار کامل خویش... بستگی دارد، او به پیشاهنگ دیگر سرگذشت تراژیک دکتر فاستوس[3] و قهرمان آن و همیشه شاهزاده[4] (با نشانه‌ای از ایثار خویش که در نام، بر آن تأکید شده) و آپوکالیپس کام فیگوریس[5] با ایثار سیمپلتون[6]... می‌ماند. شخصیت محوری همه اجراهای گروتفسکی از کین[7] گرفته تا سیمپلتون، در عین تنوع بر یک مضمون استوار هستند.[5]

ورنر هرتزوگ[8]، اغلب از بازیگرانش می‌خواهد در شرایطی شبیه به موقعیتی نامأنوس و گاه غیربشری به ایفای نقش بپردازند، که در آن حوادث واقعی به گونه‌ای اصیل تجسم می‌یابند. به‌عنوان مثال، هرتزوگ در طول فیلمبرداری فیتز کارالدو[9] برای نشان دادن نمونه‌ای روشن‌تر و زنده‌تر از زندگی، به‌جای بهره‌گیری از امکانات تکنیکی سینما از آن‌ها می‌خواهد یک کشتی واقعی را به بالای تپه بکشانند. فیلم خشم خداوند[10] نیز نه در جایی معمولی در آمازون، بلکه صدها مایل دورتر از نزدیک‌ترین روستا یا جاده فیلمبرداری شد ــ با همهٔ خطرات واقعی آن و هراسی که چنین موقعیتی ایجاد می‌کند. این‌جا تصور کردن «شرایط پیشنهادی» ضروری نیست: صداقتِ تقریباً مطلق آن، بازیگران را قادر می‌سازد تا جدی‌ترین واقع‌نمایی در شخصیت‌پردازی را تنها با بازی خود حفظ کنند.

بر همین قیاس، در تئاتر گروتفسکی بازیگران به مانند سینمای هرتزوگ و تنها با بازی خود، کاراکتر را ارایه می‌کنند. بازیگران گروتفسکی «نباید به تجسم بازی بپردازند، بلکه باید آن را انجام دهند»:[6] آن‌ها باید روایت‌های

---

1. *Kordian* 2. Akropolis 3. *The Tragicall History of Dr. Faustus*
4. *Constant Prince* 5. *Apocalypsis Cum Figuris* 6. *Simpleton* 7. Cain
8. Werner Herzog 9. *Fitz caraldo* 10. *Wrath of God*

خـود را از داسـتان، هـم‌چون حـقیقت بـیان کـنند. در هـمیشه شـاهزاده، ریشارد چیشلاک[1] واقعاً از ضربه‌هایی که بر شاهزاده وارد می‌شد، شکـنجه دید و حقیقتاً در موقعیت کاراکتر تازیانه خورد. چنان‌چه یک مـنتقد در اُدرا[2] نوشت: «این تئاتر نیست!... بازیگران ۱۳ ردیف[3] چنان خود را تازیانه زدند که تاول‌های قرمزی بر پشت‌شان نمودار شد... . شـایسته است کـه ایـن کـار را شدیدترین نوع تحجر بشناسیم».[7]

معنای هم‌کناریِ شباهت‌های گروتفسکی با تارکوفسکی و هرتزوگ این است که بـازیگران تـئاتر آزمـایشگاهی[4] در جست‌وجـوی قـربانی سـاختن خویش و تلاش برای رها ساختن جـامعه از آن چـیزی هسـتند کـه نـمایش می‌دهند. اگر بازیگران گروتفسکی، به روش هـرتزوگ حـقیقتاً بـه داسـتان کاراکترهایشان رسوخ کنند؛ و اگر درونمایهٔ اصلی آن داسـتان، دلمشـغولی تارکوفسکی‌وار دربارهٔ رستگاری از طریق ایثار بـاشد، ایـن نـتیجه حـاصل می‌شود که گرایش گـروتفسکی بـه نـجات جـامعه خـویش بـا ایـثار واقـعی بازیگران‌اش ممکن می‌شود.

* * *

در گستره‌ای که ایثار از نظر گـروتفسکی، درمـانی اجـتماعی مـحسوب می‌شود، تئاتر او چنان‌چه گفته شده، اگر نه در ظاهر، در انگیزش‌ها هـمانند روش برشت می‌تواند سیاسی باشد. درست همان‌گونه که برشت می‌خواست جهان را نه ارایه، بلکه تـغییر دهـد؛ گـروتفسکی نـیز «مأمـوریتی اخـلاقی و اجتماعی دارد ــ که بر محور ارزش‌های روشنفکرانه استوار شـده و مـتعهد به پیشرفت آن است و خواسـتار آیـینی غـیردینی و عـقلانی نـوینی است».[8] چنان‌که به‌یاد داریم برشت کوشید که دیالکتیک را جایگزین آموزش سازد تا مردم را به تأمل وادارد و شـاید ایـن‌گونه بـر مـوقعیت‌های اجـتماعی تأثـیر

---

1. Ryszard Cieslak 2. Odra 3. *13 Rows* 4. Laboratory Theatre

بگذارد. در نظر گروتفسکی نیز «پیامی وجود ندارد»:[9] تئاتر می‌کوشد تا بیشتر «به مردم بیاموزد سیاسی بیندیشند، علائق خود را دریابند... هم‌چون انسان زندگی کنند و بر سرنوشت خود چیره شوند».[10] گروتفسکی هم مانند برشت می‌داند که آشنایی، تمایز را از بین می‌برد. گروتفسکی می‌گوید: «بکوشید که توجه را جلب کنید».[11] تعریفی بهتر از این برای بیگانه‌سازی برشت وجود ندارد.

فراگیری تکنیک دیالکتیکی البته می‌تواند فرانکشتاین‌وار بر ضد سازندهٔ خود عمل کند و نسبتی را با نمونه‌ای که از آن پدید آمده ایجاد کند. از آن‌جاکه گروتفسکی خواهان درکی از تئاتر است که بر مبنای پرسش‌گری استوار شده؛ این ادراک، خود می‌تواند هم‌چون موضوع پرسش قلمداد شود. بازیگری که در شک‌گرایی[1] مهارت دارد، ممکن است به گونه‌ای درون‌نگر به خودِ هنرِ شک کردن، تردید روا دارد. از نظر گروتفسکی بیگانه‌سازی عمل صحنه‌ای هم‌چون یک داستان، به‌طور فزاینده‌ای مخرب است، چراکه در این صورت امکان بی‌اعتبار کردن تمام راه‌حل‌هایی که در بدنهٔ متن به آن‌ها اشاره شده، وجود دارد. راه‌حل‌هایی که در دنیای واقعی خارج از تئاتر آشکارا قابلیت اجرایی ندارند. گروتفسکی هم‌چنین آگاه است که آشنایی‌زدایی، در دورهٔ بی‌اعتمادی، از شک‌گرایی به بدبینی[2] و از شک به یأس می‌رسد. از نظر گروتفسکی انتقاد همیشه سازنده نیست، بلکه افراط در آن می‌تواند فلج‌کننده باشد.

در نمایش US، تردیدهای بروک، دربارهٔ بیگانه‌سازی برشتی منجر به افزودن ناراستی تماشاگر در طرح دیالکتیکی ارائه شده، گردید. بلانسکی[3] به سال ۱۹۷۰ از تئاتر آزمایشگاهی تصویری ارایه می‌دهد و آن را هم‌چون بنیادی تلقی می‌کند که «مخالف روش دورانی است که تغییر شرایط بر تغییر نگرش‌ها، و تغییر موقعیت‌ها بر تغییر جان‌ها ترجیح داده می‌شد».[12] این

---

1. Scepticism 2. Cynicism 3. Blonski

تصویر نشان می‌دهد که گروتفسکی در دور شدن از برشت از برخی جهات شبیه به بروک است. آن‌چه که بروک و گروتفسکی در آن همسو بودند، شاید به‌خاطر همکاری‌شان در نمایش US، این عقیده بود که تماشاگر باید پیش از آن‌که با واکنش سیاسی راه‌گشا رویارو شود، به‌نحوی مسایل اجتماعی را درونی کند.

با این حال از نظر گروتفسکی، حتی کار بروک هم، هرچند اندک، حاوی تأیید این نکته است که عامل محرک باید عوض شود. گروتفسکی نمی‌خواهد همانند بروک تماشاگر را آشفته سازد، بلکه بر آن است که با بهره‌گیری از تئاتر، به مخاطب عمیقاً القاء کند که عقاید را با احتمال تغییر بپذیرد. این خواسته به واسطهٔ ظرفیت آشکار بازیگران گروتفسکی که به گونهٔ ناجیان بزرگ اساطیر، واقعاً رنج می‌برند؛ انجام می‌شود. این کار در واقع بازگشتی است هشیارانه و معنوی به سرچشمهٔ تئاتر. ما، درون یک حوزهٔ بینابین غریب در حد فاصل کشتن واقعی و نمادین بز که می‌بایست جامعه را بپالاید، قرار داریم. امروزه که باورها رنگ می‌بازند، و تقدس به گونه‌ای فزاینده مورد تردید قرار می‌گیرد، گروتفسکی می‌بایست پیچیدگی استعاره را رها کند و به‌جای آن نیروی نشان دادن عینی را پذیرا شود. بازیگران او باید با سندیتِ حادثهٔ واقعی، بر اعتبار شواهد تردیدناپذیر رنج خود بیفزایند. بر همین اساس در تئاتر او «کنش، حقیقی است؛ و نه نمادین».[13] آرتو[1] نوشته بود که بازیگران باید مانند شهدا شمع‌آجین شوند و از محل مصلوب شدن‌شان به ما اشارت دهند. بازیگران گروتفسکی در تلاش‌اند که درست همین کار را بکنند.

* * *

1. Artaud

گروتفسکی طی مقاله‌ای در فلوریش[1]، به سال ۱۹۶۷، دربارهٔ آرتو نوشت: او «با عذاب‌های خود، به ماگواه روشنی از تئاتر به منزلهٔ درمان داد».[14] به مانند مورد بازیگران هرتزوگ، میراث آرتو، نه به‌خاطر رخداد آن در تئاتر، بلکه به این دلیل با اهمیت است که برپایه حقیقت استوار است. و هم‌چنین، مانند کار تارکوفسکی این تجربه می‌تواند پیوندی ــ که استدلال نمی‌تواند ــ میان نذر و درمان، قربانی و مدد، برقرار کند. چنان‌چه در تراژدی یونان، اصلی که برپایهٔ آن نذورات و هدایای فردی، به‌خاطر بلاگردان[2] بودن، قدرت شفا دادن جامعه را داشت، به همان نسبت از نظر گروتفسکی نیز، آرتو «بیماری جامعه را به درون خود می‌ریخت»،[15] تا از طریق رهایی خویش جامعه را پالایش دهد. این نکته بیانگر آن است که تحلیل بیماری آرتو، می‌تواند دربارهٔ بیماری جامعه به ما بینش دهد؛ هم‌چنان که گروتفسکی دربارهٔ آرتو نوشت: «آشفتگی[3] او تصویر موثقی از جهان است».[16]

مقالهٔ گروتفسکی دربارهٔ آرتو «**او به تمامی خودش نبود**» نام داشت. این عبارت از تشخیص آرتو در مورد حالت خودش گرفته شده است:

> آرتو حالات خود را به‌طور مشخص در نامه‌ای به ژاک ریویر[4] شرح می‌دهد: «من به تمامی خودم نیستم». او خودش نبود، شخص دیگری بود. او به نیمه‌ای از معمای ناگشودنی خود چنگ انداخته بود: چگونه می‌توان خود بود. وی نیمهٔ دیگر را دست نخورده رها کرد: چگونه می‌توان به تمامی بود، چگونه می‌توان کامل بود؟[17]

دست‌کم سه تفسیر بر این عبارت رواست: نخست، به‌نظر می‌رسد آرتو به شکافی میان ادراک خویش و تجربهٔ روزانه‌اش دربارهٔ خود اشاره می‌کند،

---

1. *Flourish*

۲. Scapegoat، اشاره به آیین قربانی ساختن بز در یونان باستان. (م)

3. chaos 4. Jacques Riviere

فاصله‌ای که به‌نوبهٔ خود می‌تواند دارای دو معنا باشد ــ نتیجهٔ خودشناسی نادرست یا صادق نبودن تعمدی. دوماً خود «واقعی» در مقابل ظرفیت‌اش نسبت به «تمامیت»[1]، سنجیده، و نقص آن آشکار می‌شود. به تأویل گروتفسکی، تمامیت حالتی از یکپارچگی درونی است، و پادزهری است برای شرایطی که در آن «تمدن به اسکیزوفرنی که بیماری گسیختگی میان احساس و شعور، روح و جسم است؛ مبتلا گشته».[18] سوماً تعمیم عواطف مورد اشارهٔ گروتفسکی به «تمدن» که در آن «ما» رنج می‌بریم، هرچه بیشتر نشان‌دهندهٔ شکل سوم و گسترده‌ای از انفصال است. گروتفسکی این را «فقدان «فصل مشترک»[2] باور» می‌نامد[19] ــ جنبهٔ بیرونی این شکاف درونی، فروپاشی هماهنگی در جامعه است. به‌نظر گروتفسکی، هرج و مرج این انشقاق؛ فراگیر است.

بنابراین تجزیه و تحلیل مشقت آرتو، سه حالت اساسی بیماری جامعه را آشکار می‌کند: ناراستی، و متلاشی شدن خود[3] و جامعه، هر دو: تعمداً یا نادانسته. ممکن است چنین به‌نظر آید که کار گروتفسکی به‌نوبهٔ خود با هر یک از این سه تأویل بیماری آرتو مربوط باشد. از آن‌جاکه هر یک از این واکنش‌ها، به گونه‌ای ناقص فهمیده می‌شود، گروتفسکی اهداف خود را مدام تغییر می‌دهد. نتیجه، راه‌های مشبک درهم تنیده‌ای است که زمینه‌ای وسیع را دربرمی‌گیرد. برای ترسیم آن باید در هر زمان یک مسیر پیگیری شود و با احتیاط باید شاخه‌های پیش‌رویی که به صورت موازی در آینده راهنما خواهند بود، دنبال کرد؛ چه بسا این گذرگاه‌ها به‌شدت قابل نفوذ باشند.

* * *

1. Wholeness 2. Common sky 3. self

پاسخ گروتفسکی در کانون جست‌وجوهایش به مسألهٔ «انسان چگونه باید زندگی کند؟»[20] این است که انسان باید «شهامت کسی بودن و پنهان نکردن»[21] را داشته باشد. هدف تئاتر گروتفسکی این است: «نابود کردن نقش‌های اجتماعی»[22] به این منظور که بازیگر و تماشاگر همانند یکدیگر بتوانند «به تحقق و شناخت راستین خود دست یابند».[23] این وضع، که در آن شخص به سادگی «هست»، با فرض وجود دست‌کم دو الگوی «بودن»، از همان‌گویی[1] جلوگیری می‌کند: ظاهری دروغین و صداقتی نهفته. در کتاب به‌سوی تئاتر بی‌چیز[2]، «کشمکش با حقیقت خود شخص» مستلزم «تلاش برای بر کندن نقاب زندگی»[24] است. برانداختن ظاهر نادرست به حالتی از وجود منجر می‌شود که در آن ظاهر و باطن یکی است. این موضوع با تمامیت، ارتباط دارد: وجود ناب، شرط تعامل بی‌تکلفِ درون و بیرون است. خودباوری، شرط توافق و تشخص در یکپارچگی درونی است.

گروتفسکی، در دوره‌های مختلف، راهبردهای متفاوتی را در تلاش برای یاری رساندن به بازیگران به منظور دستیابی به خویشتن راستین پی گرفت. در آغاز، گروتفسکی به روش استانیسلاوسکیِ «دورهٔ میانه» اعتقاد داشت که غیرممکن است کسی چیزی باشد بدون آن‌که آن را بشناسد. «تحقق‌یافتن»[3] هم به معنای «درک روشن» (دانستن) و هم «رجعت به واقعیت» (بودن) است. اگر فرد، تنها بتواند در آن‌چه که می‌داند، زندگی کند؛ و اگر مردم با خود بیگانه باشند؛ آن‌گاه این نتیجه حاصل می‌شود که شخص در صورتی می‌تواند به راستی کسی باشد که او را بشناسد. تصویر ظاهرفریب از «خود» ابتدا باید شناخته و سپس برداشته شود تا محتوای حقیقی آن کشف گردد. بنابراین هدف تمرینات، تشویق بازیگران به استفاده از تئاتر برای پذیرش مکاشفهٔ سازندهٔ «خود» است. اولین عنوان فهرست گروتفسکی از موضوعات تحقیق روش‌مند که به سال ۱۹۶۷ در آزمایشگاه او مورد استفاده قرار گرفت

---

1. Tautology 2. *Towards a Poor Theatre* 3. realize

«برانگیختن فرآیند مکاشفهٔ نفس»[25] نامیده شد. تمرینات، هم‌چنان مستلزم شفاف‌سازی بود، اما موضوع اساسی آن نه کاراکتر، بلکه خود بود. توجه گروتفسکی در این مرحله از کار به روشی بود که او را قادر به تعدیل تکنیک‌های دریافت شده می‌کرد، تا مرحلهٔ تمرین یک نمایش را از شناختن کاراکتر و موقعیت او به آشنایی بیشتر و بهتر با خویشتن[1] ارتقا دهد.

آر.دی لاینگ[2] در خود و دیگران[3]، می‌نویسد: «همهٔ «هویت‌ها» به دیگری نیاز دارند: خودشناسی با یک نفر دیگر و یا از طریق ارتباط با او محقق می‌شود».[26] نیاز به یک پوشش، به‌ویژه هنگامی مبرم است که فرد، خود، موضوع مطالعهٔ خویش باشد، به این دلیل که او نوعاً فاقد ابزار تطبیق مورد نیاز برای شناخت خویش است. از نظر گروتفسکی نیز حضور دیگری، پیش‌شرط اساسی شناخت خویشتن است:

> امکان پالودن یک تن به انسانی ـ چنان‌که ـ هست، نه به صورتک‌اش... نه به نقشی که بازی می‌کند... تنها به خودش... وجود دارد. چنین پالایشی به انسان، فقط در نسبت با وجود فردی غیر از خود او ممکن می‌شود.[27]

از آن‌جا که «دیگری» نشانگر تفاوت است، شدت نیروی تأثیر او بر دورنمایی دلالت دارد. وقتی شناسهٔ[4] مورد مطالعه، «خود» باشد، عمل دورنمایی، شناسا[5] را به ابراز ذهنیت وامی‌دارد: «خود» «آن بیرون» تحقق می‌یابد و نه «این درون» و به این خاطر مطالعهٔ آن آسان‌تر است.

تئاتر به‌عنوان وسیله‌ای برای این پویایی، عرضه کنندهٔ مزایای بی‌شماری است که طبیعتاً گذار نسبی هویت‌ها را ضروری می‌گرداند. آر.دی لاینگ یادآور می‌شود که در روانشناسی، «دیگری»، «اغلب تحت عنوان نقش مورد بحث قرار می‌گیرد».[28] در تئاتر اساساً مسأله همین است:

---

1. Oneself 2. R.D. Laing 3. *Self anel Others* 4. object 5. subject

بر صحنهٔ تئاتر ما غالباً چندین نقش را بازی می‌کنیم. اگر من لیرشاه را بازی می‌کنم، تفاوت بین من و لیر آن‌قدر هست که بدانم درحال بازی کردن شخص دیگری هستم. اما اگر خودم محور آن نقش باشم پرسشی دلهره‌آور به‌وجود می‌آید: کدام خود؟ خودی که دوستانم می‌شناسند؟ یا خودی که دشمنانم می‌شناسند؟[29]

نگریستن به خویش به گونه‌ای مستقیم ناممکن است: «خود» نمی‌تواند همزمان هم شناسا باشد و هم شناسه. اما در لحظه‌ای که بازیگر می‌کوشد نقشی را بازی کند، «خود» قابل مشاهده می‌شود. هنگامی که بازیگر به دیگری بدل می‌شود، «خود» می‌تواند در پرتو نور وجود بیرونی قرار بگیرد. این واقعیت که حفظ موقعیت استعلا[1] مشکل است، بیش از آن‌که مشوش‌کننده باشد، به این فرآیند یاری می‌رساند ــ چراکه در کوشش برای پیوند زدن خود به کاراکتر، بازیگر به ناگزیر چیزهایی دربارهٔ خودش یاد می‌گیرد. جنبه‌هایی از کاراکتر که به سادگی تجسم می‌یابند در واقع بازتاب درگیری بازیگر با جهان است. عناصری که بیشتر بعید به‌نظر می‌رسند، «خود»[2] را به گونه‌ای سلبی بیان می‌کنند: اجرای صحنه‌ای، نه‌تنها بازیگران را از تفاوت بین خود و کاراکترشان آگاه می‌سازد، بلکه در کوشش برای دربرگرفتن «دیگری»، جزییات این تفاوت را نیز مشخص می‌کند:

اگر هملت برای شما موضوع زنده‌ای است، می‌توانید خودتان را در برابر او بسنجید؛ نه به‌عنوان کاراکتر مقابل، بلکه هم‌چون پرتو نوری که بر وجود شما می‌تابد و روشن‌تان می‌سازد.[30]

از آن‌جا که تلاش برای زدودن ناهمانندی، شناخت ارتباطی را افزایش می‌دهد؛ بازی کردن یک نقش از جنبهٔ انتقادی می‌تواند در شفاف‌تر کردن «خود» به کار آید.

---

1. transcendence 2. self

با این همه، درست همان‌گونه که بازیگران برشتی نخست استانیسلاوسکی را مبنا قرار می‌دادند تا هرچه عمیق‌تر تماشاگر را مشوش سازند، به همان نسبت پیش‌شرط لازم برای بازیگران گروتفسکی که در پی مکاشفهٔ نفس هستند، آن است که در وهلهٔ نخست، نقش‌هایشان را با روش مناسب استانیسلاوسکی در خویش، جا بدهند. در کتاب به‌سوی تئاتر بی‌چیز، مقصود از اولین مرحلهٔ تمرینات «یافتن انگیزش‌های صادقانه است. هدف، یافتن محل تلاقی بین متن و بازیگر است».[31] شاید یک نقل قول نسبتاً مشروح از گزارش تمرین آنتونی آبسون[1] دربارهٔ کار گروتفسکی روی مرغ دریایی[2] بتواند با نگاهی هرچند اجمالی، اما به‌قدر کافی ژرف، نمونه‌ای را فراهم آورد؛ چنان‌که این نمونه دستمایهٔ او در دو فصل آخر است و به‌طور مشروح مورد بحث قرار گرفته که مستلزم تلاشی طاقت‌فرسا است:

> نینا[3] به ترپلف[4] می‌گوید: «می‌ترسیدم از من متنفر باشی.» گروتفسکی یادآور می‌شود که بازیگر نقش ترپلف هیچ کار دیگری برای ابراز انجام نمی‌دهد. منطق حکم می‌کند که نینا در پایان جمله مکثی کند و برای اطمینان دوباره، منتظر بماند و ترپلف هم این اطمینان را با انجام حرکاتی... به او بدهد. چنین منطقی، منطق رفتار است.
>
> نینا، بی‌هیچ دلیل آشکاری، می‌گوید: «بیا بنشینیم». گروتفسکی می‌پرسد: چرا او چنین پیشنهادی می‌دهد؟ بازیگر پاسخی ندارد و تنها این کلمات را، بی‌هیچ دلیلی، بیان می‌کند. گروتفسکی شرح می‌دهد که یافتن دلیل رفتار برای مبادرت به انجام کاری ضروری است.
>
> ترپلف در ابتدا کت نینا را می‌گیرد و آن را بر کف اتاق می‌نهد.

---

1. Anthony Abeson 2. *Seagull*

۳. Nina، یکی از شخصیت‌های نمایشنامهٔ مرغ دریایی اثر چخوف. (م)

۴. Treplev، شخصیت دیگر نمایشنامهٔ مرغ دریایی. (م)

نینا... می‌خواهد کت خود را بردارد... . بنابراین ناگهان از کنار او می‌گذرد، به نرمی کت خود را برمی‌دارد و همزمان پیشنهاد می‌کند که بنشینند. اکنون گفته‌ها دارای احساس هستند... گفتن این جمله اکنون برای او منطقی است.[32]

تنها، حجم توجه بیش از حد به توجیه منطقی یادآور استانیسلاوسکی نیست، بلکه روش اثبات آن از طریق پرسیدن نیز بر همین منوال است. به مانند روش استانیسلاوسکی، پرسش‌ها، جنبه‌هایی از انگیزه را منتقل می‌سازند که سزاوار مداقهٔ منطقی بیشتری نسبت به آن چیزی هستند که براساس عادت با آن‌ها سازگار می‌نمایند.

با این همه، گروتفسکی برخلاف استانیسلاوسکی در مرحلهٔ بعدی تمرینات، بازیگران را نه در زمینهٔ طبیعت کاراکترهایشان بلکه دربارهٔ «خود» آن‌ها مورد پرسش قرار می‌دهد ــ که به‌طور معمول از آن غافل هستند مگر آن‌که فرصتی به آن‌ها داده شود که به واسطهٔ جابه‌جایی هستی‌شناختی نسبت به آن هشیارتر شوند:

گروتفسکی: «نام خود را به آواز بخوان... جوزف این را به یادآر... . او کیست؟ این بیگانه؟... صورتک چهرهٔ جوزف را پیدا کن. آیا این واقعاً صورتک جوزف است؟ بله، این جوزف اصلی است. و حال این جوزف اصلی است، صورتک او، که می‌خواند».

ما متوجه می‌شویم صدای هنرجو تغییر می‌کند، عمیق‌تر و غیرقابل بازشناسی می‌شود.[33]

بهره‌گیری از آواز، احساس سکنی گزیدن قلمرو «دیگری» را در بازیگر تقویت می‌کند، که در غیر این صورت فراخوانی خود او از طریق نام، تنها حضوری معناشناختی دارد. این کار بازیگر را از ذهنیت‌گرایی آزاد می‌سازد: هنگامی که بازیگر با صورتک این همانی می‌کند، «خود» به یک نشانهٔ بیرونی

بدل می‌شود که می‌توان آن را مورد مطالعه قرار داد. پرسش‌های گروتفسکی در مستحکم کردن بیگانه‌سازی «خود» آشکارا فهم ناکافی بازیگران نسبت به سطوح گوناگون صداقت را، که شامل تصویر روزمرهٔ آن‌ها از خویش می‌شود، تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. بنابراین، در بیان روشن و پیش‌بینی‌ناپذیری از توفیق تمرین، بازیگر قادر به شناخت صدای خود نیست. با برافکندن این صورتک که پوششی برای شخصیت محسوب می‌شود بازیگر نمی‌تواند در آن چیزی که اکنون به روشنی از میان رفته، پناه بجوید. وقتی که صورتک فرو می‌ریزد، یک جای خالی باقی می‌نهد که باید پر شود و همین ما را مطمئن می‌کند که در مرحلهٔ بعدی، کار بازیگر بامعناست.

اکنون تأکید، از آگاهی نسبت به عدم صداقت و امکان جانشینی هستی‌شناختی به مطالعهٔ سازنده‌تر «خود» همان‌گونه که درک شده بود، تبدیل می‌شود. به شیوه‌ای که مستقیماً یادآور حافظهٔ هیجانی[1] استانیسلاوسکی است، از بازیگران خواسته می‌شود که میان خودشان و دیگر شخصیت‌ها به مقایسه بپردازند:

> الف) نوزادی تازه به دنیا آمده را مشاهده کنید و واکنش‌های او را با واکنش‌های بدن خود مقایسه کنید.
> ب) هرگونه نشانه‌ای از کودکی را در رفتار خود جست‌وجو کنید...
> ج) محرک‌هایی را پیدا کنید که نیازهای کودکی را در انسان دوباره بیدار می‌کنند.[34]

مقایسه دارای این امتیاز است که بازیگر را بیرون از خودش قرار می‌دهد، درحالی‌که تعریف[2] به همان نسبت نیاز به موشکافی دقیق دارد. از آن‌جا که کودک در حقیقت نقش نیست که باید بازی شود، تفاوت با استانیسلاوسکی آشکار می‌گردد: در روش استانیسلاوسکی «خود» برای اعتبار بخشیدن به

---

1. emotional memory 2. introducing

«دیگری» فراخوانده می‌شود، اما در روش گروتفسکی «دیگری» امکان فهم بیشتر از «خود» را ممکن می‌سازد. در مرحلهٔ (ج) هنگامی که تأکید از بازشناسی به کشف، تغییر جهت می‌دهد، این رجعت آشکارتر می‌شود. کانون این برجستگی اکنون شخصیت نیست بلکه «خود» است.

اگر یک‌بار این بازآشنایی که وظیفهٔ بازیگر است بنا شود؛ بازیگر می‌تواند مراحل ابتدایی شخصیت‌پردازی را به کار گیرد:

> یک شِبه سگ را مثل سگ واقعی بازی نکنید. زیرا شما سگ نیستید. سعی کنید ویژگی‌های شِبه سگ خود را بیابید... . می‌توانید با تقلید صدای سگ شروع کنید... اما در ادامه، شما باید «خود» طبیعی‌تان را پیدا کنید.[35]

دریافتی که با آن استانیسلاوسکی به جمع‌بندی حاصل زندگی خود می‌پردازد، مبنی بر این‌که ادا درآوردن جادوی همانندسازی کامل با نقش را دروغین می‌سازد؛ اکنون قلمرو آشنایی است که گروتفسکی پژوهش‌های خود را با آن آغاز می‌کند. بازیگران گروتفسکی با جای‌گیری جسمانی در نقش‌هایشان یاد می‌گیرند که در حقیقت خود را کشف کنند. در روش گروتفسکی بازیگر باید به گونه‌ای نظام‌مند ظرفیت پذیرفتن نیمهٔ مکمل «دیگری» را دارا باشد، اما این کار را باید به‌نحوی انجام دهد که دیگری، نه همانند روش استانیسلاوسکی غایت درون‌نگری، بلکه وسیله‌ای برای شروع آن باشد.

سرانجام بازیگران مطالعات اولیه را به پایان می‌رسانند و به مرزهای فعالیت‌های تئاتری، به رویارویی‌های بالقوه ژرف‌تر و آموزنده‌تر با نقش‌های نمایشی تمام عیار رهنمون می‌شوند:

> او به آن‌ها گفت به تک‌گویی هملت، با کلمات خود بیندیشند... او به آنان گفت که به روش سنتی آن را دکلمه کنند. سپس از آنان خواست که آن را فریاد بزنند، همه با هم، اما هر یک کمی

بعد از شروع کردن دیگری... . سپس از آن‌ها خواسته شد که هم‌چون یک پیرمرد به تک‌گویی بیندیشند، بعد مانند جوانان دورهٔ جنگ، مانند قهرمانان... . از بازیگر خواسته می‌شد تا در لایه‌های وجود خود، که هرگز انتظار نداشته که درون او باشد، به لایروبی بپردازد.[36]

از آن‌جاکه هر عمل ترجمانی، نیازمند آن است که متن مورد پرسش از صافی شعور میانجی (بازیگر) عبور کند، دگرگفت[1] در آغاز تمرین مستلزم این است که بازیگران نگرشی را نسبت به متن در پیش گیرند که همانند نگرش بازیگران استانیسلاوسکی باشد. کسی نمی‌تواند چیزی را که نمی‌فهمد، تسخیر کند. از این‌رو بیگانه‌سازی دووجهی رخ می‌دهد: نخست آن‌که، فریاد زدن هم باعث مختل شدن معنایِ یافته می‌شود و هم برای بازیگران فرصتی را فراهم می‌کند تا محتوای این اختلال را بدون خودآگاهی مرسوم که می‌تواند معنای آن را از بین ببرد، دریابند. اکنون ما در قلمرو برشت هستیم. اما پیش از آن برخی خصوصیات تئاتر گروتفسکی نیز پدیدار شده است ــ زیرا تأخیر زمانی کوتاه بازیگر را وادار به شنیدن توضیح خود و دیگران، هر دو، می‌کند.

فاصله گیری از خود / نقش[2] در مرحلهٔ بعدی تمرینات ادامه می‌یابد. وقتی از بازیگران خواسته می‌شود که گفته‌های خود را مانند شخصیت‌هایی اجرا کنند که نه خود آن‌ها هستند و نه هملت، آن‌ها درمی‌یابند که باید بیش از دو بار به «دیگری» راه یابند. آن‌ها نه‌تنها باید تأویل‌های ذهنی یک‌بارهٔ خود را هم‌چون عینیت‌ها در نظر بگیرند (مانند روش برشت) بلکه باید آن‌ها را به گونه‌ای تغییر دهند تا مناسب حال «دیگریِ» دیگری شوند که اکنون می‌بایست سخنان خود / دیگری[3] را بیان کنند. در جایگاه «دیگریِ» دیگر، بازیگران هم می‌باید خود را هم‌چون «خودی» که متن را می‌نگرد، ببینند و هم

---

1. paraphrase 2. self / role 3. self / other

مهم‌تر آن‌که تا آن‌جا پیش روند که در خودشان به کشف «خویشتنی» نایل شوند که پیش‌تر با آن رویارو نشده‌اند؛ «خویشتنی» گسترده‌تر، ژرف‌تر و اساسی‌تر از آن‌چه که بازیگران در آغاز تمرینِ ادای تک‌گویی، به آن دست یافته بودند. در این‌جا باز هم تأکید روی کشف است تا بازشناسی: بازیگر که بیرون از خود در نقشی قرار می‌گیرد که کارکردهایی هم‌چون یک میانجی دارد، شاهد طنین بین «خود» و مجموعه‌ای از «دیگری»ها است، که هر یک از آن‌ها چند ویژگی فراموش شدهٔ شخصیت را روشن می‌کنند. گروتفسکی دربارهٔ هملت می‌نویسد: «استحکام آثار بزرگ به واقع منوط به تأثیر کاتالیزوری آن‌ها است: این آثار درهایی را به روی ما می‌گشایند که ساز و کار خودآگاهی ما را به حرکت وامی‌دارند».[37]

* * *

همانند استانیسلاوسکیِ دورهٔ «میانه»، گروتفسکی در این زمان استدلال می‌کند که چون بودنِ چیزی، بدون شناخت آن ناممکن است، شناخت شخصی، بازیگر را با ظرفیت روزافزون برای «خود» بودن و برهمین اساس نایل شدن به تمامیت، مجهز می‌کند. با این همه، ما از فصل اول به‌خاطر می‌آوریم که استانیسلاوسکی، نظریات خود را تغییر داد و تا پایان عمر نیز بر آن بود که شناخت، در واقع به «بودن» رهنمون می‌شود. دانستن و بودن، گذشته از این‌که معادل یکدیگرند، در واقع مانعةالجمع هستند. سرانجام گروتفسکی نیز در بیانیه‌ای به سال ۱۹۷۰ به پذیرش این نکته می‌رسد که «افکار... هرگز شامل کسی که آن را ساخته، نمی‌شود» ــ زیرا در حوزهٔ فکر «شخص از آغاز به اندیشیدن و عمل کردن تقسیم می‌شود».[38] هنگامی که گروتفسکی با مسألهٔ «تشخص یافتن»[1] رو به‌رو می‌شود، به این نتیجه ــ در سال ۱۹۷۶ ــ می‌رسد که «من وقتی می‌توانم خودم باشم که دربارهٔ خودم فکر

1. being oneself

نکنم».[39] علاوه بر این، در سال ۱۹۷۹، بازیگر «به این خاطر خودش را می‌پذیرد که خود را فراموش می‌کند».[40] وجود صادقانه نه با آگاهی، بلکه با نسیان، تجانس دارد.

با این همه، درست همان‌گونه که شخص نمی‌تواند بکوشد آگاهانه چیزی را فراموش کند، بازیگران گروتفسکی اکنون با این مسأله مواجه هستند که هر گونه تلاش عامدانه برای دستیابی به ناآگاهی[1] تنها، مانع آن‌ها در دستیابی به بینشی است که در پی آن هستند. گروتفسکی به سال ۱۹۷۹ با سخنرانی در بنیاد کاسشیزکو[2] بر یک معمای ناگشودنی تأکید می‌کند و راه‌حل آن را ــ همانند استانیسلاوسکی ــ از طریق بدن می‌داند:

> درخت آموزگار ماست. او از خود چنین پرسش‌هایی نمی‌کند. او خودش است... . برای ما، چنین چیزی به مراتب دشوارتر است.
>
> شاید راهی برای این‌که ما با کلمات بتوانیم به این پرسش پاسخ دهیم، وجود نداشته باشد ــ چگونه باید کسی بود؟ اما بی‌تردید در عمل دست‌یافتنی است... . برای آن‌که انسان بتواند خود را فراموش کند، باید به تمامی درون چیزی باشد. درون آن‌چه که انجام می‌دهد.[41]

فقدان درون‌نگری درخت به او اجازه می‌دهد که به سادگی وجود داشته باشد. برخلاف آن، انسان که از درختِ دانش بهره گرفته است، تا ابد دچار نفرین آگاهی است. با این همه اگر اندیشیدن مانعِ «بودن» است، احتمالاً مسأله این است که روی دیگر سکهٔ اندیشه، دست‌کم یک نشانهٔ معین از «بودن» (وجود) را در بر خواهد داشت. بنابراین وقتی بازیگران در جست‌وجوی «بودنِ» صرف باشند، نمی‌توانند آگاهانه از آگاهی رها شوند، بلکه باید وجه مقابل هستی‌شناختی اندیشه که از نظر گروتفسکی

---

1. nescience 2. Kosciuszko Foundation

همان کنش است را بپذیرند. ساختار واکنش‌پذیر کنش این مزیت را داراست که توجه بازیگر را از «خود» که از این پس فضایی برای «بودن» در اختیار دارد، بیرون می‌کشد. عمل تمرینات اکنون نیازمند به کارگیری فیزیکی دستوری است که هیچ بخشی از ذهن را برای اندیشیدن آزاد نمی‌گذارد و به این ترتیب «خود» را از بین می‌برد. در واقع، «کسی بودن به معنای جسم کسی بودن است».[42]

هنگامی که آر. دی. لاینگ می‌گوید: «وقتی من کاری را انجام می‌دهم، خودم را «درون» آن کار قرار می‌دهم و از این طریق خودم می‌شوم»،[43] البته او به ظرفیت درمانی هر شکلی از فعالیت اشاره می‌کند که شخص می‌تواند کاملاً از آن بهره گیرد. انتخاب کلمات برای او که هم‌چنان یکی از علاقمندان تئاتر است، به خوبی نشان می‌دهد که فعلیت عمل به‌ویژه می‌تواند واسطه‌ای نیرومند برای چنین فعالیتی باشد، چنان‌که عملْ حقیقتاً مستلزم «قرار گرفتن شخص درون» یک الگوی عمل است که همان «دیگری» است. به همین ترتیب اصرار گروتفسکی بر این نکته که عمل بهتر از اندیشیدن است، می‌تواند هم‌چون اشاره‌ای تلقی شود، هم به امتیازات فعالیت جسمانی به‌طور کلی و هم به آن‌چه که در زمینهٔ عمل صحنه‌ای به‌ویژه رخ می‌دهد:

> جدا ساختن ذهن / بدن، شکل غربی ثنویت، وجود را در این حالت متوقف می‌گرداند. این وسیله‌ای برای حضور مطلق است... که به ما اجازه می‌دهد هم بدن و هم اندیشه‌مان را فراموش کنیم....
>
> هدف نقش تئاتری این است: تدارک دیدن نظم و قاعده‌ای که به واسطهٔ آن بازیگر می‌تواند خودش را آزاد سازد.[44]

به شیوه‌ای توجه کنید که در آن واژهٔ «فراموشی»، به فضایی راه یافته و آن را اشغال کرده است که زمانی به دانستن تعلق داشت. پیش از این، نقش

«تور پرش[1]، بود ــ وسیله‌ای برای مطالعهٔ آن‌چه که در پس نقاب روزمرهٔ ما پنهان است»[45]، متن «چاقوی جراحی بود که ما را قادر به‌شکافتن خود می‌ساخت... برای یافتن آن‌چه درون ما پنهان است».[46] اکنون به‌عنوان نتیجهٔ آگاهیِ گروتفسکی از ماهیت دو لبهٔ خطرناک خودآگاهی، تأکید روی توانایی عمل صحنه‌ای برای استنباط «آگاهی ناب و درخشان است... آگاهی تهی از هرگونه محاسبه».[47] بازیگران اکنون از طریق نقش نه در پی شناخت خود، بلکه در جست‌وجوی «شناور شدن در هستی... همانند پرنده‌ای در هوا»[48] هستند.

با این همه، صرفاً تغییر جهت بازیگران در این مسیر باعث رها شدن تئاتر شاخصه‌ها[2] که ادراکات پیشین و متضاد را عملی ساخته بود، نمی‌شود. علی‌رغم آن‌که گروتفسکی به سهولت دیدگاه‌های خود را تعدیل می‌کند، این مسأله پابرجاست که نقش هم‌چنان «دیگری» است و از این‌رو شناخت را به بهای «بودن» برمی‌انگیزد.

راه‌حل گروتفسکی برای مسألهٔ ناگزیرِ ویژگی واکنشی تئاتر، خنثی کردن غیریّت[3] نقش از طریق قرار دادن بازیگر به گونه‌ای حقیقی (literally) در موقعیت کاراکتر است. در آغاز این فصل دیدیم که چگونه چیشلاک در همانند سینمای ورنر هرتزوگ، واقعاً متحمل شکنجهٔ تحمیلی در نمایش همیشه شاهزاده می‌شد. بازیگر گروتفسکی به «دیگری» بودن «وانمود» نمی‌کند. او با شخصیت خودش پدیدار می‌شود تا با چالشی مقابله کند که به وسیلهٔ کاراکتری که آن را بازی می‌کند، ایجاد شده است. از نظر گروتفسکی «آن‌چه ما انجام می‌دهیم، چیزی است که هست و ما وانمود نمی‌کنیم که چیزی دیگر است»:[49]

> اجرا، نسخهٔ توهم‌آفرین واقعیت و تقلید آن نیست؛ هم‌چنین مجموعه‌ای از قراردادها که به‌عنوان نوعی بازی آگاهانه، پذیرفته شده نیست. بازی کردن در واقعیت جداگانهٔ تئاتری...

---

1. trampoline 2. theater of attributes 3. otherness

بازیگر بازی نمی‌کند، تقلید نمی‌کند و وانمود نیز نمی‌کند. او خودش است.[50]

به شکل تمایز «نه... بلکه» توجه کنید. این شکل، مشخصهٔ گفته‌های خودِ ــ و یا دربارهٔ ــ گروتفسکی است که با آن اغلب هنر او با اصطلاح سومین ضلع توصیف می‌شود و ربط دادن آن با برشت و استانیسلاوسکی به‌عنوان دو ضلع دیگر مثلث دشوار نیست. بنابراین چنین به‌نظر می‌رسد که گروتفسکی عرضه کنندهٔ سومین قلمرو نظریه‌پردازی (ایدئولوژی) تئاتر است؛ قلمرویی که در آن، او با ابزار کاملاً متمایز خود، سعی در غلبه بر تناقضی[1] دارد که به موجب آن «حقیقت» تئاتر، «داستان»[2] است. بازیگران در کار هر سه کارگردان، کاراکترها را نمایش می‌دهند. روی تفاوت‌ها بدین‌گونه تأکید می‌شود: در روش استانیسلاوسکی، بازیگر نقشی را بازی می‌کند و دستاورد آن، به گونه‌ای آرمانی، توهم[3] است. در کار برشت، بازیگر نقشی را بازی می‌کند و تأثیر مورد نظر، بیگانگی است. و در روش گروتفسکی بازیگر نقشی را بازی می‌کند به این منظور که وضوح بیشتری به خویشتن بدهد.[4]

گروتفسکی تصریح می‌کند: «اکنون بازیگری به کلی، وانهاده می‌شود»،[51] مفاهیم نهفته در این عبارت بسیار بزرگ هستند. این همان‌گویی[5]، که بر مبنای آن همهٔ بازیگران روی صحنه «واقعاً» خودشان هستند، نه یک دور باطل، بلکه حقیقتی است عمیق. بازیگران خودشان هستند، نه بدین خاطر که دیگری نیستند. آن‌ها خودشان هستند زیرا وابستگی آن‌ها به نقش‌هایشان چنان است که بیش از این وادار به دیدن خود از بیرون نمی‌شوند، تا «تماماً» از «بودن» باز بمانند. آن‌ها خودشان هستند زیرا جریان اجرای آن‌ها، اکنون به تمامی شامل

---

1. paradox 2. fiction 3. illusion

۴. در این مقایسه، نویسنده به گونه‌ای ظریف بر شباهت‌ها و تفاوت‌های این سه کارگردان و نظریه‌پرداز بزرگ با استفاده از حروف ایرانیک تأکید می‌گذارد. (م)

5. tautology

فعالیت‌های کاملاً بی‌واسطه می‌شود؛ واسطهٔ منحصر به فردِ «بودن». سایهٔ غیریت اکنون محو شده است.

* * *

با این همه، این‌که «اجرای» تئاتر آزمایشگاهی اکنون عمل انسان واقعی را در برمی‌گیرد، شرط لازم اما ناکافی هدف اجتماعی تئاتر گروتفسکی است. کسی بودن هم‌چون درختی قائم به ذات، می‌تواند به بازیگر احساس معنادار خاصی از تمامیت بدهد، اما بعید است که باوری را به یک جامعهٔ ذاتاً بدبین بقبولاند. علت این مسأله آن است که عملِ «بودن» به گونهٔ ناقصی با نشانگرهای فرامتنی[1] مطالبه می‌شود، همان‌گونه که معنای این جهت‌دهی چنین است. یک مسیحی نیک و فروتن می‌تواند به رستگاری برسد، اما به بهای قربانی شدن مسیح و یا استغاثهٔ **پل مقدس** برای بنیان گرفتن مذهب.

نتیجه آن‌که بازیگران گروتفسکی، نمی‌توانند فقط به «بودن» اکتفا کنند؛ آنان به منظور انتقال صداقتِ عمل ایثارگرانه‌شان، باید به روشی که بر الهام استوار است، دست یابند:

> اگر بازیگر، با قرار دادن خود در چالشی که عموماً دیگران را نیز به چالش می‌کشد، و با بی‌حرمتی، افراط و توهین ظالمانه به مقدسات، صورتک روزمرهٔ خودش را کنار بیفکند و خود را آشکار سازد، این امکان را برای تماشاگر فراهم می‌کند که او نیز در فرآیند مشابهی از خودکاوی شرکت جوید.[52]

درونمایهٔ افراط، با حرکتی رازگشایانه به سمت «بودن» (وجود) در نوشته‌های گروتفسکی به‌شدت تکرار می‌شود. «بازیگر باید تماشاگر را تحریک و افسون کند».[53] گروتفسکی ادامه می‌دهد؛ «بازیگر باید به‌سان

---

1. metatextual indicators

ساحری باشد که تماشاگر را مفتون می‌سازد».[54] تنها براساس وجود برخی شواهد محکم تجربهٔ استعلای درونی است که مخاطب می‌تواند ترغیب به باورپذیری بیشتری در ظرفیت‌اش برای تمامیت شود که به‌نحوی طبیعی به آن خو گرفته است. در نتیجه نمایشنامه‌هایی که گروتفسکی انتخاب می‌کند، از لحاظ فیزیکی و عاطفی، فوق‌العاده شاق و پر توقع هستند. گروتفسکی به فراهم ساختن فرصتی برای بازیگرانش توجه دارد تا آن‌ها خودشان باشند؛ برای آن‌که به‌طرز کاملاً چشمگیری توجه را به ظرفیت درمانی نمونه‌وار عمل خود جلب کنند. بازیگران بازی نمی‌کنند، آن‌ها هستند. اما اگر خواهان آن باشند که تماشاگران را در مقام ایمان و باور مصون سازند، باید کاملاً و تا حد ممکن، «حضور داشته باشند».

در شیوه‌ای که گروتفسکی به کرّات اندیشهٔ «بودن» و استعلای آن را با هم تلفیق می‌کند، سهولت خاصی وجود دارد و این معنا را به ذهن متبادر می‌کند که حالت مورد نیاز بازیگر برای بودن، هم‌چون یک ناسازه[1] در نگاه نخست گیج‌کننده نیست. به‌عنوان مثال هنگامی که گروتفسکی می‌نویسد کار هنر «بردن ما به فراسوی محدودیت‌هایمان، پر کردن خلأ، غلبه بر ناتوانی‌ها و به‌طور خلاصه «تحقق یافتن خودمان است»[55]، همنشینی غیرقابل تشخیص این شرایط اصیل و رفیع، نشان می‌دهد که «خودِ» متعالی با «خود» واقعی مترادف است چرا که، هر دو مخالف عدم واقعیت صورتک‌های اجتماعی‌اند. اگر آشفتگی منقلب‌کننده‌ای در این‌جا هست، به‌خاطر کلیشه‌ای است که به موجب آن تنها حالت قابل اعتماد در وجود ما این است که ما ناصادق هستیم. آن‌چه که ما به راستی انجام می‌دهیم، پنهان ساختن خویشتن واقعی‌مان است. تلاش هنر گروتفسکی نه بر استعلای «خود» به‌طور کلی، بلکه بر استعلا و متحول ساختن «بودنِ» غیرصادقانه استوار است. «بودن»، چنان‌که می‌نماید، متعالی شدنِ ناراستی است.

---

1. paradox

در دوره‌های مبتنی بر عمل، تلفیق وجود (بودن) و استعلا، از راه به کارگیری جسمانی یک سرمشق[1] در روانشناسی انجام می‌شود که بر مبنای آن، شخص در واقع خود را تنها در شرایط استعلا می‌پذیرد (و به این ترتیب تشخص می‌یابد). تنها از طریق چالش دائمی با خود است که ما می‌توانیم عزت نفس به‌دست آوریم و از این‌رو دیگر نیازی به پنهان شدن در پس صورتک‌های اجتماعی نیست. بنابراین راه‌حل تکنیکی گروتفسکی برای مسألهٔ وجود (بودن) در این مرحله از کار او، درگیر کردن بازیگر در مجموعه‌ای از چالش‌های فیزیکی است. این‌ها دقیقاً بیرون از سایه روشن توانایی‌های بازیگران قرار دارند تا وقتی سرانجام ورزیده شدند، به آرامش جسمانی برسند؛ آرامشی که برای پذیرش خویشتن‌شان بدان نیازمندند:

> عنصری ژیمناستیکی وجود داشت که به آن‌ها حالت چالش‌وار می‌داد. گروتفسکی اعتقاد داشت که در مواجهه با این چالش و پیروز شدن بر آن است که بازیگر می‌تواند «خودِ» روزمرهٔ معمولی‌اش را استعلا بخشد. گروتفسکی آن را هم‌چون نایل شدن به وضعیت «خلوص نخستین» توصیف می‌کند که در آن ما به فطرت‌هایمان رهنمون می‌شویم.[56]

یک‌بار دیگر به هم‌ارزی بی‌واسطهٔ «استعلا» و «فطرت‌هایمان» توجه کنید. بازیگر می‌تواند با یک پشتک، درستی و صداقت را یاد بگیرد.

شناسایی صدق،[2] همراه با استعلا، دارای این مزیت است که اجازه می‌دهد عینیت‌های ملموس به‌جای مفاهیم انتزاعی بنشینند. با این‌که صدق، غیرمادی است؛ استعلا کاملاً تابع تحقق جسمانی است. تعالی و عبور از مرزهای شخصی، برای دست‌یافتن به مفاهیم عینی‌تر و غلبه بر محدودیت‌های توانایی بشر، در سه ساحت به وقوع می‌پیوندد. در ساحت نخست، از بازیگران خواسته می‌شود که تمرینات معمول را با چابکی

---

1. paradigm 2. authenticity

و ظرافت انجام دهند. برای نمونه:

روی زانوهای خود با بازوهای گشوده خم شوید، کف پا را روی زمین و در یک نقطهٔ ثابت نگه‌دارید... .
اشیای کوچک را با پنجه بردارید (قوطی کبریت، مداد و غیره).[57]

در ساحت دوم از بازیگران جسارت جسمانی ویژه‌ای خواسته می‌شود و تشویق می‌شوند که به مرزهای شخصی خود نزدیک گردند تا در حد ممکن، محدودیت‌های ادراک صرفاً شخصی، نسبت به توانایی خود را گسترش دهند. از آن‌جا که موانع ذهنی به روشنی تعریف نشده‌اند، چنین به‌نظر می‌رسد که عمل کارگردان‌های پیشین محدودیت‌های توانایی تکنیکی بازیگران را در برمی‌گرفته است. ارتقای تکنیک‌های شناخته شده مستلزم افزودن مفاهیم برگزیدهٔ تئاتر به عناصر فیزیکی کاملاً مشخص است که باید با ذوق بیشتری نسبت به کاربردهای پیشین و شناخته شده، اجرا شوند. به‌عنوان مثال، گروتفسکی از بازیگرانش می‌خواهد که از مهارت برشتی، رفت‌وآمد سریع میان موقعیت‌های شدیداً متضاد را فرا بگیرند ــ البته به گونه‌ای که پیش از این بر امکان آن گمان نمی‌رفت:

یک پشتک رو به جلو بزنید، درحالی‌که یکی از شانه‌هایتان به‌عنوان حائل، زمین را لمس می‌کند.
پشتک‌های رو به عقب بزنید.
«ببروار» جست بزنید (شیرجه رو به جلو)... با پشتک از روی یک مانع بپرید و روی یک شانه فرود آیید... «ببروار» بجهید و سپس و بلافاصله پشتکی رو به عقب بزنید.[58]

«خود» براساس توانایی‌اش در بازنمایی تکنیک‌های برشت، هم‌چون یک مدل جانشین، استعلا می‌یابد. مع‌هذا شرایط دستیابی هم‌چنان شخصی هستند.

در ساحت سوم، سطوح دشوار به پیچیدگی‌های فزاینده‌ای در نظریه و تکنیک منجر می‌شود که به‌طور کلی تخیل را به چالش می‌کشند. هنگامی که بازیگران گروتفسکی به گونه‌ای فزاینده مهارت بیشتری می‌یابند، تمرین‌هایی که به آن‌ها داده می‌شود، هر دم دشوارتر می‌گردد. گروتفسکی از آن‌ها می‌خواهد «با صدای خود در دیوار سوراخ ایجاد کنید یا با آن یک صندلی را واژگون سازید... یا تابلویی را بیندازید».[59 و 60] بازیگر اکنون باید بکوشد ناممکن‌ها را ممکن کند. آن‌ها نه‌تنها بر محدودیت‌های خویش بلکه باید بر پایاترین مرزهای متناهی بشر غلبه کنند: به‌عنوان مثال، پرواز و یا دیگر نشانه‌های جاودان انسانی ـ یعنی بصیرت:

> در این طرح چیزهایی اساسی وجود دارد که ممکن نیستند. به‌عنوان مثال، برای انجام چنین کاری بازیگر باید قادر به پرواز باشد، بتواند نامرئی شود، چیزهایی که ضد طبیعت هستند. اما برای این‌که شخص واقعاً راستگو باشد، باید آن را انجام دهد.[61]

بازیگران گروتفسکی، چنان‌که به‌خاطر داریم، نمی‌توانند به استعاره توسل جویند؛ آن‌ها باید حقیقتاً شواهد استعلای خود را تحقق بخشند. در «تئاتر آزمایشگاهی ۱۳ ردیف»[1]، «آکروباسی، بازیگر را از قانون جاذبه آزاد می‌سازد».[62] در کتاب به‌سوی تئاتر بی‌چیز؛ تمرینی به‌نام «پرواز» وجود دارد:

> ۱) روی پاشنه چمباتمه بزنید... خیز بردارید و تاب بخورید، هم‌چون پرنده‌ای که آمادهٔ پرواز است... .
> ۲) هم‌چنان‌که خیز برداشته‌اید، به حالت عمودی خود را بالا بکشید. درحالی‌که دست‌هایتان هم‌چون بال پرندگان حرکت می‌کند... .
> ۳) برای پرواز با حرکات پیاپی رو به جلو خیز بردارید... .

---

1. Theatre Laboratory 13 Rzedow

۴) هم‌چون پرنده فرود آیید.[63]

تنها معجزات می‌توانند به مخاطب ناباور، ایمان را بباورانند.

* * *

مهارت تکنیکی از نوعی که گروتفسکی از طریق تئاتر آزمایشگاهی بدان دست یافت، برای او دو مسأله به‌وجود آورد. نخست آن‌که، به‌طور فزاینده معلوم شد که بین استفاده از مهارت برای باوراندن ایمان به تماشاگر، با آرزوی دیرین‌تر گروتفسکی که می‌خواست کاری کند تا تماشاگر در ایمان و باور، تابع سرمشق بازیگر باشد، تناقضی وجود دارد. در «بیانیهٔ نوین تئاتر»[1] پافشاری گروتفسکی را به‌خاطر می‌آوریم مبنی بر این‌که «اگر بازیگر خود را در چالشی بیفکند که عموماً دیگران را نیز به چالش می‌کشد... می‌تواند برای تماشاگران نیز بر عهده گرفتن فرآیند مشابهی از خودکاوی را میسر کند».[64] اما در همان مقاله به فاصلهٔ هفت صفحه گروتفسکی اذعان می‌کند که این «چالش»[2] شامل «اعمال جادویی (که مخاطب از انجام آن ناتوان است)»[65] می‌شود. گروتفسکی با وادار ساختن بازیگر به انجام کارهای خارق‌العاده که به مراتب فراتر از توانایی مخاطب است، در حقیقت سرمشقی می‌سازد که تماشاگر برای پیروی از آن ابزاری در اختیار ندارد. نتیجه، یا می‌تواند عدم درک باشد:

> من هیچ چیز دربارهٔ واکنش‌های خودم نسبت به رنج کشیدن از طریق تماشای رنج چیشلاک نیاموختم. شاید، یکی از علت‌های آن شکاف بزرگ بین این اجراها و هر نوع تجربهٔ مشترک دیگر است.[66]

و یا امتناع شدید از شنیدن:

---

1. the theatre's New Testament 2. challenge

«گروتفسکی ما را به درون هل می‌دهد چون حسادت ما به قدرت و آزادی چیشلاک ما را وامی‌دارد تا به خودمان بنگریم، به محدودیت‌هایمان... [اما] در نهایت ممکن است از کسانی که در شما احساس حقارت ایجاد کرده‌اند، متنفر شوید... . این تنفر می‌تواند مانع پذیرش رویدادها و درون‌نگری شود.[67]

همزیستی وجود (بودن) و استعلا، و فقدان سیطرهٔ اسطوره‌های پیرامون، به‌عنوان مثال «فرزند آدم»[1]، یا اساساً نامربوط است و یا مستعدِ آن است که هم‌چون نقد، تفسیر شود و نه الهام.

مسألهٔ دوم گروتفسکی آن است که، در تجربهٔ بازیگران، تسلط تکنیکی در عین شایستگی تمایل به تبدیل شدن به یک صورتک دارد و به‌جای این‌که آشکارسازی «خود» بازیگر را تسهیل نماید، از آن جلوگیری می‌کند. گروتفسکی در اواخر دههٔ شصت با بازنگری آثار خود اعلام می‌کند که از راه تکنیک، شخص در حقیقت یاد می‌گیرد. که چگونه خود را مسلح کند. «ما خود را مجهز می‌کنیم تا خودمان را پنهان کنیم. صداقت هنگامی شروع می‌شود که ما بی‌دفاع باشیم».[68] با این‌که توانایی تکنیکی فرصتی در اختیار بازیگران می‌گذارد تا خودشان باشند، اما آن‌ها را به آشکارسازی وادار نمی‌کند. به بیان دقیق‌تر، توانایی تکنیکی به سادگی، گرایش به متحجر شدن در منظری دارد که در آن، بازیگران ادا نکردنِ خودشان را سهل می‌یابند. اگر مکاشفهٔ نقش نیازمند جسارتی است که مهارت به همراه می‌آورد، این مهارت هم‌چنین می‌تواند موجب خودشیفتگی شود.

همراه با آگاهی روزافزون گروتفسکی از این مسایل، این اعتقاد هم شکل گرفت که واژگونی کامل طبیعت به کارگیری تکنیک توسط بازیگر، دستاورد آن برنامه را نیز به همان نسبت واژگونه می‌کند:

---

1. Son of Man

در صورتی که شخص چگونگیِ انجام دادن را یاد بگیرد، خود را آشکار نمی‌سازد؛ بلکه فقط مهارت‌هایش را برای انجام دادن آشکار می‌کند... . این سخت‌ترین مرحله است. انسان سال‌ها کار می‌کند و می‌خواهد بیشتر بداند و مهارت بیشتری به‌دست آورد، اما سر آخر باید همهٔ آن‌ها را وانهد، نه برای آموختن، که برای نیاموختن؛ و نه برای دانستن چگونه انجام دادن، که برای دانستن آن‌که چگونه انجامش ندهد.[69]

در مقدمه‌ای بازنگرانه به یادداشت‌های باربا[1] دربارهٔ روش‌های آماده‌سازی بازیگر که بین سال‌های ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۲، توسط تئاتر آزمایشگاهی به‌کار گرفته می‌شد، گروتفسکی می‌کوشد که دورهٔ جست‌وجوی استعلای تکنیکی را در زمینهٔ پس‌آیند بلافصل آن قرار دهد ــ کششی دقیقاً در جهتی کاملاً مخالف:

من در جست‌وجوی تکنیک مثبتی بودم یا... روش مشخصی از آماده‌سازی که به گونه‌ای مشهود، توانایی مهارت بخشیِ خلاقانه به بازیگر را داشته باشد... . وجوه مشخصی از این تمرینات در آماده‌سازی‌ها در طی دورهٔ پس از آن نیز حفظ شد، اما هدف آن‌ها تغییر یافت. بازیگر دیگر از خود نمی‌پرسد: «چگونه می‌توانم این کار را انجام دهم؟» برخلاف، او باید بداند که چگونه آن‌چه را که مانع اوست انجام **ندهد**... این آن چیزی است که من با به‌کار بردن اصطلاح **از راه نفی**[2] منظور نظر دارم: فرآیند حذف.[70]

اکنون بازیگر باید توانایی خود را با اسلوبی غیرعادی وانهد تا به ایثار برسد.

---

1. Barba

۲. Via negative، در ترجمه‌ای دیگر، روند حذفی آمده است. (م)

البته از راه نفی عظیم‌تر از مجموع همهٔ خصایص واژگون شدهٔ استعلا است. از راه نفی با تمامیتی ارتباط دارد که اصلاً به توانایی منطقاً قابل پیش‌بینی‌اش، برای بی‌اثر کردن تأثیرات تفرقه‌انگیز مهارت وابسته نیست. ریموند تمکین[1] ارتباطی بین ازخودگذشتگی[2] نهفته در منسوخ و لغو شدن[3] تکنیک و تمامیتی که این‌گونه به‌دست می‌آید، برقرار می‌کند:

> هرچه «خود» منضبط‌تر و برهنه‌تر ــ عریان از هر چیز ــ رشد یابد، بازیگر توانایی بیشتری برای سعهٔ صدر و گشایش نسبت به نظمی دیگر می‌یابد... . این‌چنین، همنوایی درونی مشخص و آرامش حاصل می‌شود. پس از پرسیدن و پس از عریان کردن است که... خودسازگاری به‌دست می‌آید.[71]

به‌سان برخی تعالیم رهبانیت، وانهادن صفات ویژهٔ عینی به اندازهٔ عمل سلب مالکیت معنا و اهمیت ندارد. مهم این نیست که مهارت‌هایی که بالقوه ظرفیت نابودگری دارند، رها شوند، بلکه بازیگران می‌آموزند آن‌چه با مشقت اندوخته‌اند را از دست بدهند. «پاداش»، گشودن خود بر روی نمایندهٔ والای «دیگری» است. نوشته‌های در مورد ــ یا به وسیلهٔ ــ گروتفسکی توأم با ابهام است اما مطمئناً دارای ارجاعاتی به «نظمی دیگری» است. به‌عنوان مثال گروتفسکی از تلاش خود برای احیای «نیروبخشی زندگی به جهان» که به واسطهٔ آن دستیابی به «انسان کامل»[4][72] ممکن می‌شود، سخن می‌گوید. اُسینسکی[5] نیز به گونه‌ای رازآمیز اعتقاد راسخ دارد که کار گروتفسکی اساساً با «ارتباط با یک نیرو و به‌دست آوردن آن نیرو»[73] رویاروست. از نظر گروتفسکی نتیجهٔ یگانه شدن خود با این حضور مقدس، به منزلهٔ تمامیت است. تمایل، همه چیز است.

به لحاظ نظری، موشکافی واژه‌هایی هم‌چون «نیرو» اهمیت چندانی

---

1. Reymond Temkine 2. Self - denial 3. abrogation 4. complete man
5. Osinski

ندارد: در کار گروتفسکی چنین آرایی همواره در تمرینات عملی به گونه‌ای مؤثرتر ترجمان می‌شوند. بنابراین از راه نفی در تناسب با گستره‌ای نوید تمامیت می‌دهد که در آن بازیگران با تمرینات خود قادر می‌شوند، موانع درونی را پشت سر بگذارند و از یاری و احسان مختصر آن روحی که آنان را احاطه کرده صرف‌نظر کنند. گروتفسکی، شماری از حالت‌های فیزیکی را هم‌چون شاخص‌های چنین وَجدی در استفاده از دستورات جسمانی، تفسیر می‌کند. رها ساختن آزاد صدا در این میان شاید بی‌ابهام‌ترین باشد. به‌عنوان مثال بازیگران باید یاد بگیرند با قدرت، صدای خود را بیرون دهند بدون این‌که این استوانهٔ هوا به موانعی هم‌چون حنجرهٔ بسته یا آرواره‌ای که به حد کافی گشوده نیست برخورد کند:

> روند آوایی بدون یک حنجرهٔ کارآمد و مناسب نمی‌تواند آزاد شود. در مرتبهٔ نخست حنجره باید آرامش یابد... .
> اگر حنجره آرامش نداشته باشد و باز نشود، باید برای آرام ساختن آن راهی بیابید. به همین دلیل من از هنرجوی سوم خواستم که روی سر خود بایستد. اگر او در حین این کار همزمان سخن بگوید، فریاد برآورد و یا آواز بخواند فرصت مناسبی برای گشایش حنجره ایجاد می‌شود.[74]

گشودن حنجره (وضعیت جسمانی) در تمرین، به راهی برای گشایش «خود» به «نیرو» (وضعیت تجریدی) بدل می‌شود. واژگونی جسمانی می‌تواند علایم بیماری را به گونه‌ای درمان کند که از علت‌های خود قابل شناسایی نباشند. غیاب تنش در صدا نه‌تنها دال بر فروپاشی مقاومت بازیگر در مقابل «نیرو» است، بلکه آن را به‌وجود نیز می‌آورد. به مانند همهٔ کارهای جسمانی، ذهن انسان با باز شدن بدن او، باز می‌شود.

بازیگرانی که نوعاً در مکتب استانیسلاوسکی پرورش‌یافته‌اند، به گونه‌ای یکسان پذیرش چنین حالات غیرطبیعی را در اسلوبی که به اندازهٔ کافی سهل

می‌نماید، دشوار می‌یابند چرا که دلیلی برای انجام آن ندارند. بنابراین وقتی شاخص جسمانی از راه نفی به‌دست می‌آید، می‌تواند با مرجع حافظهٔ هیجانی یا انگیزهٔ جهت‌دار همراه باشد:

> به‌عنوان نمونه، او از دختری خواست که دور اتاق راه برود و آواز بخواند... سپس از دختر خواست که دست چپ‌اش را از ترقوه بالا ببرد، درحالی‌که هم‌چنان به راه رفتن و آواز خواندن ادامه می‌دهد. چنین ژست ساده‌ای تغییرات بزرگی در صدای او ایجاد کرد ــ صدایش لطیف‌تر، نرم‌تر و پُرتر شد. سپس از او پرسید که این ژست برای او چه تداعی معانی خاصی داشته است و بعد از او خواست که به کار خود ادامه دهد.[75]

اغلب، مراحل چنین تمریناتی براساس این فرض که خستگی، مقاومت بازیگر را به گونه‌ای مؤثرتر نسبت به تمهیدهای آگاهانه می‌شکند، بدون قطع اجرا می‌شود. آنتونی آبسون، تجربهٔ خود را از شرکت در مجموعه‌ای از تمرین‌هایی شرح می‌دهد که نه برای چیرگی بدن بر چالش‌های ارایه شده، بلکه برای واداشتن بدن به تسلیم در برابر «نیرو» تا حدود تحمل آن طراحی شده بود:

> من می‌خواستم مثل دانلد داک[1] راه بروم و آواز بخوانم. در زمان دیگری می‌خواستم در وضعیت مشخصی دراز بکشم و بارها و بارها فقط یک کلمه را تکرار کنم...
> بیش از دو ساعت پس از چنین کاری، بر کف اتاق در خود مچاله گشتم. صدای من رفته‌رفته به تمامی شروع به بیدار شدن کرد.[76]

به هیچ‌وجه اتفاقی نیست که «کلیت»[2] صدا، هم دارای قدرت است و هم

---

۱. Donald Duck، اشاره به شخصیت کارتونی مشهور والت دیزنی. (م)

2. Fullness

جامعیت[1]، هم شدت و هم تمامیت[2].

در کتاب به‌سوی تئاتر بی‌چیز تفاوت بین این کاوش نویافته برای گشودگی و اهداف دورهٔ مهارت تکنیکی روشن است. گروتفسکی در تضاد کامل با نیروی دیدگاه پیشین‌اش، اکنون قاطعانه بر آن است که بازیگر «باید بیاموزد که به فکرِ افزودن عناصر تکنیکی (تشدیدکننده و الخ) نباشد، اما می‌باید موانع محسوسی که اکنون در برابر اوست را برطرف سازد و آن را هدف قرار دهد (به‌عنوان مثال مقاومت در صدا)».[77] علاوه بر این «هدف، پرورش عضلانی یا کمال‌گرایی[3] فیزیکی نیست، بلکه فرآیندی پژوهشی است که به نابودی مقاومت بدنی فرد منتهی می‌شود».[78] عقلانیت ریاضت، بر سادگی تجمع و اعجاز غلبه‌یافته است.

* * *

به گونه‌ای کنایی، که در بازنگری نسبتاً پیش‌بینی‌پذیر می‌نماید، از راه نفی نویددهندهٔ مسیری از تمامیت برای بازیگران است، اما آن‌ها را از امکان جلب‌توجه لازم به قابلیت درمان اجتماعی کارشان محروم می‌کند. تدابیر حذف سازنده، مثال‌زدنی است؛ اما فاقد تعالی و صعود مقاومت‌ناپذیر و جذابی است که بدون آن بعید است که از یک سرمشق، به گونه‌ای گسترده پیروی شود. بازیگران گروتفسکی بدون توسل به اعجاز شبه‌مسیحایی[4] شان به اندازهٔ کافی برانگیزاننده نیستند. بنابراین گروتفسکی با این مسألهٔ غامض روبه‌روست که توان او برای مسحور ساختن مخاطب در حقیقت، آن‌ها را دور و بیگانه می‌کند، توسل او به فروتنی نیز موجب می‌شود که بازیگرانش فاقد گواهانی روشن و امکان استعلای شخصی باشند. به‌نظر می‌رسد نه توانایی تکنیکی و نه فقدان آن، هیچ‌کدام وسیلهٔ مناسبی برای بازسازی اجتماعی از طریق جست‌وجوی تمامیت، نیست.

---

1. totality 2. wholeness 3. Perfectionism 4. quasi - messianic

بنابراین در مجموع شگفت نیست که تحققِ از راه نفی با رویگردانی تدریجی گروتفسکی از شرکت در اجرای عمومی، ملازم شد. «تئاتر سیزده ردیف» سال ۱۹۵۹، در سال ۱۹۷۰ به «بنیاد پژوهش متد بازیگری[1] ـ تئاتر آزمایشگاهی» تبدیل گشت، چنین تغییری بر کناره گیری و عزلت تأکید دارد. از آن‌جا که بخش اعظم زمان تمرینات به روشن کردن گذرگاه‌های درون «خود» اختصاص می‌یابد، انگیزش سهیم کردن میوه و ثمرهٔ تمامیت با مخاطب، هرچند کامل به‌نظر می‌رسد، اما باید روال عادی خود را طی کند. ایدهٔ تئاتر به مثابهٔ «مواجهه»، که به‌طور معمول به پتانسیل برخورد بین بازیگر و تماشاگر اشاره دارد، اکنون تنها به ثبات هر دم افزون درون «خود» بازیگر، معطوف می‌شود. گروتفسکی می‌نویسد: «هستهٔ تئاتر، مواجهه است و انسانی که برای مکاشفهٔ خویش عملی انجام می‌دهد، در واقع، برخورد با خویشتن را بنیاد می‌نهد».[79] مفاهیم، البته برای طرحی که براساس اتحاد بین جمع و فرد استوار شده، فوق‌العاده محکم به‌نظر می‌رسند. بازیگران، ناتوان از دستیابی به جمع، به‌سوی خودشان بازمی‌گردند.

با این همه به‌تدریج برای گروتفسکی معلوم گشت که منزوی کردن گروه باید موقتی باشد. نه‌تنها تأثیر درمانی روی جامعه با کارکردن پشت درهای بسته برای گروه دشوار است، بلکه ــ چه بسا مناسب‌تر ــ برخورد انسانی به خودی خود هم‌چون ابزاری برای تمامیت است. در سال ۱۹۷۴ گروتفسکی می‌پرسد:

> اگر ما به این نتیجه برسیم که تغییر جهان باید از تغییر یافتن زندگی خود شخص شروع شود، پس پرسش دیگری به‌وجود می‌آید: آیا ما می‌توانیم زندگی‌مان را تغییر دهیم بی‌آن‌که ارتباطی با دیگران داشته باشیم؟[80]

---

1. Institute of Research into Acting Method

باکناره‌جویی گروه نه‌تنها قابلیت جامعه برای تغییر مورد انکار قرار می‌گیرد، بلکه خود بازیگران نیز با فاصله گرفتن از جامعه، بی‌ثمر می‌گردند. فرض بر این است که پذیرش یک انسان توسط دیگری، به وضعیتی منجر می‌شود که هر دو شهامت برکندن صورتک‌های اجتماعی و صادقانه زیستن را می‌یابند. پیامد این فرآیند، هم حالت اتحاد اجتماعی (که تمامیت بیرونی‌اش می‌نامند) است و هم به همان نسبت یکپارچگی درونی را موجب می‌شود ــ رفت و آمد بین آن‌چه که شخص هست و آن‌چه که بدان تظاهر می‌کند. بر همین اساس است که در متن‌های «هالیدی»[1] این عقیده آمده است: «این‌که انسان همان‌گونه که در کلیت خویش هست، نمی‌تواند خودش را پنهان کند [تمامیت درونی]... از رویارویی [تمامیت بیرونی] تفکیک‌ناپذیر است»:[81]

> یک انگیزش زنده می‌تواند ما را به‌سوی هستی (بودن) دیگری ببرد. به آن نقطه‌ای که ما به شعور و جسم تفکیک نمی‌شویم. این، بازگشتن به‌سوی لحظهٔ تمامیت، کلیت و کمال[2] است.[82]

هدف مرحلهٔ بعدی کار گروتفسکی واضح است: ساختن روش‌هایی برای دستیابی به تمامیت از طریق برخورد صادقانه در تئاتر.

در زمان صورت‌بندی[3] این هدف، تنها الگوی کارآمدِ رویارویی و تجلی مسیح‌وار، شرایط تمرین بود. در تمرین «عامل گشودگی و استقبال مشتاقانه... می‌تواند بازیگر را بدون ترس از مورد تمسخر قرار گرفتن، به قبول حداکثر کوشش وادارد».[83] این فرآیند به این ترتیب به جایی می‌رسد که نیازمند توصیف گروتفسکی از تمامیت است؛ تمامیتی که به رفع موانع بستگی دارد. گروتفسکی می‌گوید: «انسان باید از ترس رهایی یابد [و]... از بی‌اعتمادی دوجانبه. او باید از تفکیک کردن آن‌چه که انجام می‌دهد و بازتاب ایجاد شدهٔ آن رهایی یابد؛ تا بتواند بیازماید ــ که چگونه با کلیت خودش به ملاقات دیگرانی نایل آید که با کلیت خود حضور ندارند».[84] به پیوند مستتر در

---

1. Holiday 2. plenitude 3. Formulation

همنشینی شرایط لازم برای رویارویی با نشانگان تعریف‌شدهٔ تمامیت توجه کنید: توانایی وضعیت کارگاه برای ارضای نیازهای پیشین، بر مناسب بودن آن به مثابهٔ واسطه‌ای برای نیازهای کنونی دلالت دارد. رهایی از دره‌ای که آدم‌ها را از هم جدا می‌سازد، در واقع رها گشتن از شکافی است که آن‌ها را از نظر درونی به ذهن و جسم، فکر و عمل، تفکیک می‌کند.

با این همه گروتفسکی به‌تدریج درمی‌یابد که یکپارچگی آگاهی در بهترین حالتِ تمرینات، وسیله‌ای برای رسیدن به نتیجه است و نمی‌تواند یگانه هدف گروه باشد. او می‌گوید: «انگیزش بدون یار (پارتنر) ممکن نیست.» اما بی‌درنگ می‌افزاید: «نه به معنای شریک بازی، بلکه به مفهوم انسانی دیگر».[85] گروتفسکی در آرزوی دایرهٔ گسترده‌تری از تأثیر است، تا با کنایهٔ تحقق نفس‌گرایانهٔ جاه‌طلبی، به مبارزه برخیزد. به علاوه وابستگی طبیعی بین گروه به فرسایشِ چالش با دیگری می‌انجامد که بدون آن، برخورد، معنای درستی نمی‌یابد. بنابراین در دههٔ ۱۹۷۰ گروتفسکی به ضرورت جست‌وجوی مواجهه در زمینه‌ای پی برد که نسبت به آن‌چه که در وطن ساخته شده بود، کمتر قابل پیش‌بینی باشد.

آشکارترین نمایندهٔ انسانی دیگر که بازیگر می‌تواند با او به جست‌وجوی تمامیت بپردازد، البته که تماشاگر است. مع‌هذا مشکل استفاده از تماشاگر به این نحو، به حوزه‌ای مربوط می‌شود که تماشاگر در این حوزه از نظر جسمانی با کنش درگیر نمی‌شود و به همین دلیل از فواید آن محروم می‌ماند. چنان‌چه یان بلانسکی[1] تصریح می‌کند:

> به منظور تغییر واقعی تماشاگر، باید او را برانگیخت تا رفتار اهدا و ایثار را تکرار کند؛ و در غیر این صورت او تنها یک چشم‌چران خواهد بود. نقطهٔ اوج و کمال ارتباط، بدون رابطهٔ متقابلِ مرئی و نمایشی میسر نیست.[86]

---

1. Jan Blonski

آندره گریگوری[1] نیز به یکی از کارگاه‌های سال ۱۹۷۵ گروتفسکی اشاره می‌کند و می‌نویسد: «مهم آن نیست که انسان، هنری را خلق و به مردم ارایه کند. بلکه مهم این است که مردم ــ افرادی که با زندگی و کار مرتبط هستند ــ در فرآیندی خلاقانه درگیر شوند».[87] فقط، تجربهٔ جسمانی می‌تواند صداقت قابل اطمینانِ وجود را در دسترس بگذارد. مابقی هرچه هست، تنها شنیده‌ها و احتمالات است. مسأله روشن است: گروتفسکی بر آن است تا با گسترش طبیعی کارش، مواجهه‌ای انسانی با مخاطب را بنا نهد. در عین حال، مخاطب با وجود به‌خاطر انفعال آشکارش، نسبت به قابلیت درمانی رویارویی اذعان دارد. مسألهٔ غامض در نوشته‌های گروتفسکی، تناقض آن است. در کتاب به‌سوی تئاتر بی‌چیز، گروتفسکی از یک‌سو در پی تعریف تئاتر به مثابه «آن چیزی است که بین تماشاگر و بازیگر روی می‌دهد» و بر این نکته تأکید می‌کند که «همهٔ چیزهای دیگر مکمل هستند».[88] اما از سوی دیگر در همان اثر، هنگامی که گروتفسکی دربارهٔ لزوم کاربرد جسمانی سخن می‌گوید، به‌جایی می‌رسد که صریحاً بیان می‌دارد: «اساس و بنیاد تئاتر، بازیگر، کنش‌های او و دستاوردهای اوست».[89] در متن یک نوشتهٔ واحد، مغایرت[2] وجود دارد. گروتفسکی در مقالهٔ اولیهٔ «به‌سوی تئاتر بی‌چیز» می‌نویسد:

> تئاتر بدون چهره‌آرایی می‌تواند وجود داشته باشد...، بدون نورپردازی، بدون تأثیرهای صوتی و الخ. اما بدون ارتباط بی‌واسطه، مبتنی بر ادراک و رابطهٔ «زندهٔ» بازیگر ـ تماشاگر، نمی‌تواند وجود داشته باشد.[90]

با این همه، چهار صفحه قبل از آن، گروتفسکی با صراحت ادعا می‌کند: «ما تکنیک‌های شخصی و صحنه‌ای بازیگر را به‌عنوان هستهٔ اصلی هنر تئاتر در نظر می‌گیریم».[91] از آن‌جا که تمامیت حاصل و تابع مواجهه محسوب می‌شود، اساس تئاتر باید مبتنی بر ملاقات بازیگر با مخاطب باشد؛ اما چون

---

1. Andre Gregory 2. conflict

که چنین بنیادی بدون سرمایه‌گذاری جسمانی غیرقابل دستیابی است، بازیگر، به تنها ابزار حقیقت در تئاتر بدل می‌شود.

چنین می‌نماید که گروتفسکی به گونه‌ای شهودی، نیم‌نگاهی به راهی برای برون‌رفت از این مسألهٔ غامض داشته باشد، آن‌جا که در آغاز کارش انتظار داشت «دنیای نوینی به همراه تماشاگر و از طریق مشارکت دو سویه در یک عمل و بازی جمعی، بسازد».[92] اگر انفعال تماشاگر او را از تحقق کامل قابلیت درمانی نمایش بازمی‌دارد، گروتفسکی می‌خواهد او را به درون کنش بکشاند ــ نه فقط از لحاظ روانشناختی، چنان‌چه استانیسلاوسکی انجام داده بود، بلکه به گونه‌ای جسمانی. در آغاز به‌نظر گروتفسکی چنین می‌رسید که درگیر ساختن جسمانی مخاطب، با برچیدن تفکیک سنتی حوزه‌های جداگانه بین بازیگران و تماشاگران ممکن می‌شود. در طول اجرا بازیگران در تلاش برای پر کردن درّهٔ میان مخاطب و شرکت‌کننده، بین تماشاگران راه می‌رفتند. در نمایش نیاکان[1]، بازیگران از این نیز فراتر رفتند: آن‌ها با مخاطب از طریق وارد کردن او در کنش، هم‌چون همبازی رفتار می‌کردند. در اجراهای بعدی، وضعیت‌هایی پدید آمد که در آن مخاطب وادار می‌شد تا نقش محوله را ایفا کند. به‌عنوان مثال در نمایش کین[2]، تماشاگران به‌عنوان فرزندان کین تعیین شده بودند؛ در شکونتلا[3]، آنان جماعت راهبان و درباریان بودند. در زمان اجرای کوردیان[4]، روش‌های مؤثرتری به‌کار گرفته شد تا مخاطب را وادار به عمل کند: یک بازیگر آوازی را زمزمه می‌کرد و از مخاطب می‌خواست که او را همراهی کند. آن‌هایی که از همراهی کردن امتناع می‌ورزیدند، دنبال و با عصا تنبیه می‌شدند.

پس از آن گروتفسکی به مرحله‌ای می‌رسد که تمام تلاش‌های اولیهٔ خود برای دست و پا کردن مخاطب ـ شرکت‌کننده را ساده‌لوحانه و عوام‌فریبانه ارزیابی می‌کند:

---

1. *Ancestors* 2. *Cain* 3. *Shakuntala* 4. *Kordian*

سال‌ها پیش ما سعی می‌کردیم تماشاگر را مستقیماً به شرکت‌کننده بدل سازیم... اما به نقطه‌ای رسیدیم که این نوع اقدام را مردود دانستیم، چرا که واضح بود که ما اِعمال زور کرده‌ایم، گونه‌ای استبداد... و بنابراین به خود گفتیم: نه! تماشاگران باید صرفاً همان که هستند، باقی بمانند. به بیان بهتر، شاهدان؛ شاهدان کنش انسانی.[93]

مخاطب، با تحت فشار قرار گرفتن، از ملاک و معیار دیگریت و درگیری جسمانی، هر دو، پیروی می‌کرد. مع‌هذا آن‌چه که آشکارا از دست می‌رفت، هدف اصلی اجرا یعنی مواجهه بود. بازیگران ابداً قادر به «ملاقات» با تماشاگران نبودند. استثمار یا ارتباط همخوانی ندارد.

راه‌حل گروتفسکی برای این مسأله، مستلزم خلق نمایش‌هایی بود که به‌طور درونی نیازمند عمل شاهد بودن، به‌عنوان بخشی از طرح و توطئه[1] و یا ساختار، باشند. حضور تماشاگران از این‌رو می‌تواند به مثابهٔ داشتن کارکرد نمایشیِ ویژه تلقی شود؛ علی‌رغم این حقیقت که تماشاگران نمی‌خواهند نسبت به آن چیزی که به انجام آن عادت دارند، تلاش بیشتری کنند. اکنون مخاطب می‌تواند «نقش‌هایی» را «بازی» کند که بر دوش او گذاشته شده بی‌آن‌که او را به وضعیتی دروغین دچار سازد. در مصاحبه با شچنر ـ هافمن[2]، گروتفسکی دربارهٔ حقیقی کردن[3] حالت‌های مخاطب بحث می‌کند:

ما این کار را انجام دادیم... نمایش‌هایی اجرا کردیم که بازیگران، پیرامون تماشاگران حلقه زده بودند؛... به گونه‌ای که می‌توانستند تماشاگران را لمس کنند. اما دیدیم که همواره در کنارمان فریبکاری و تقلب وجود دارد... .

هنگام اجرای دکتر فاستوس[4] مارلو[5] برای نخستین بار ما یک

---

1. plot 2. Schechner - Hoffman 3. literalization 4. *Dr. Faustus*
5. Marlow

موقعیت بی‌واسطهٔ نعل به نعل پیدا کردیم. کارکرد نمایشی تماشاگران و کارکرد تماشاگر به مثابهٔ تماشاگر، یگانه شد.[94]

در نمایش دکتر فاستوس، شخصیت محوری[1] از تماشاگران خواست که شاهد او باشند. نقش هنوز هم به مخاطب «تحمیل» می‌شد. اما با نقش «طبیعی» آن‌ها به‌عنوان مشاهده‌گر، همخوانی داشت. همین کار در نمایش همیشه شاهزاده و آپوکالیپس کام فیگوریس تکرار شد: در هر دو مورد، تماشاگران در کنش گنجانده می‌شدند اما از آن‌ها خواسته می‌شد که هیچ کاری فراتر از تماشای نمایش انجام ندهند.

با این وجود، آن‌چه در مناسبات صادقانه به‌دست آمد، با تنزل دوبارهٔ مخاطب به وضعیتی انفعالی، که در آن نمی‌توانست مواجههٔ جسمانی را تجربه کند، از دست رفت. حقیقی کردن موقعیت تماشاگر به مثابهٔ شرکت‌کننده، تنها در عنوان آن خلاصه شد: تماشاگران هنوز هم فقط به کنش نگاه می‌کردند و در نهایت قادر به ایجاد مواجههٔ فعال جسمانی با بازیگران نبودند. اکنون چنین به‌نظر می‌رسید که در شرایط مواجههٔ رودررو بین بازیگر و تماشاگر، هرقدر هم که درون طرح درمانی اثر ضروری باشد، به واقع تناقض وجود دارد. چنان‌چه گروتفسکی اندکی بعد می‌گوید: «کلمهٔ «تماشاگر» از نظر تئاتری، مرده است. این کلمه مانع ملاقات و مانع ارتباط انسان ـ انسان می‌شود».[95] مضمون بی‌چون و چرا این است که تئاتر، که پیش‌تر به‌طور کلی به حسب مواجهه تعریف شده بود، به واقع به‌نحوی پیکربندی گشته بود که نمی‌توانست این رویارویی را به سرانجام برساند:

با بازنگری در ماهیت تئاتر... ما به این نتیجه رسیدیم که اساس تئاتر مبتنی بر مواجههٔ بی‌واسطه بین آدم‌ها است. با این تلقی، ما تصمیم گرفته‌ایم به فراسوی هنر و به‌سوی واقعیت برویم، چرا

---

1. central character

که در زندگی واقعی نسبت به سطوح هنرمندانه، این رویارویی بیشتر امکان‌پذیر است.[96]

چنین چیزی تا حدی به این معناست که چون تئاتر با مواجهه مترادف است، پس تئاتر باید رها شود تا ملاقات به‌دست آید.

برای جدا ساختن مبانی وجودی یک فعالیت از تأثیرهای آن، ظرفیت و توانایی فوق‌العاده‌ای از تفکر خلاق، لازم است. برای گروتفسکی این کار مستلزم دور و بیگانه ساختن پیوند سنتی تئاتر با مواجهه به‌عنوان یکی از بی‌شمار پدیده‌هایی است که وجود آن‌ها بر مبنای عادت استوار است. گروتفسکی به‌تدریج نسبت به تضمین راستین و معقول نگاه خویش، اعتماد می‌یابد و این شهامت را دارد که به‌جای تعاریفی که وارث آن‌هاست به تنها نتیجهٔ موجود اذعان کند. او دریافت، شکست‌اش که به گونه‌ای همزمان رابطهٔ متقابل جسمانی و تئاتری دارد، صرفاً تابعی از سفسطهٔ برابر دانستن وجود پیشاتجربی[1] (ماتقدم) بین تئاتر و مواجهه است. از آن‌جا که تئاتر به گونه‌ای الزامی بین کنش و شاهد آن بودن، تمایز قائل می‌شود؛ مانع ملاقات جسمانی درست و اصیل است. مع‌هذا، هنگامی که تئاتر از این‌همانی آشکارا آشفته‌اش با مواجهه تهی می‌شود، برای گروتفسکی انتخاب بین علت و معلول امکان‌پذیر می‌گردد:

زمانی ما دریافتیم که از بین بردن این تصور از تئاتر (بازیگر در مقابل تماشاگر) ضروری است و آن‌چه باقی ماند، اندیشهٔ ملاقات بود.[97]

تعهد گروتفسکی، نه به تئاتر بلکه به مواجهه، هم‌چون واسطهٔ تمامیت است. چنان‌چه تئاتر، تمامیت را به خطر بیندازد، باید رها شود. گروتفسکی تصریح می‌کند: «نه تئاتر، بلکه چیزی کاملاً متفاوت، یعنی برگذشتن از

---

1. *a priori*

مرزهای میان من و شماست که حیاتی است».[98]

البته وانهادن، همواره درونمایهٔ برجستهٔ «تئاتر بی‌چیز» بوده است ــ اما طبیعتاً به چشم‌پوشی از خود، به‌خاطر به‌دست آوردنِ هدف بنیادی فقر و بی‌چیزی‌اش، نپرداخته است. با این وجود، هنگامی که مواجهه ــ و از طریق مواجهه، تمامیت ــ هم‌چون وجودی ناسازگار با هستی تئاتر که مبتنی بر فاصله است، تلقی شد، گروتفسکی شروع به اندیشیدن دربارهٔ شکلی از مناسباتِ «دیگری، که تاکنون ناشناخته مانده بود»، پرداخت ــ «شکلی از هنر در فراسوی تقسیم‌بندی سنتی ناظر و منظر، انسان و اثرش، خالق و گیرنده».[99] مواجهه با آدم‌ها اکنون شکلی از رویدادهای گروهی داشت که در آن میهمانان تشویق می‌شدند که ابتکار عمل را به‌دست گیرند:

> حرکات و ضرباهنگ‌های اساسی، همواره از سوی بیرونی‌ها دیکته می‌شد. اگر آن‌ها فعال بودند، راهنماها پیروی می‌کردند. چنان‌چه فعالیت کمتری داشتند، راهنماها که «اندکی تحت‌تأثیر فضا قرار گرفته بودند؛ جنبش‌هایی ایجاد می‌کردند»... سپس شرکت‌کننده‌ها وارد می‌شدند و در پی آن راهنماها، آن‌ها را دنبال می‌کردند.[100]

فرونشاندن این امواج متناوب مداخله و آزادسازی، شبیه ارتباط بین کارگردان و بازیگر در کارگاه است. درست همانند کار تئاتر پیشین گروتفسکی، تمرینات بر اجرا پیشی گرفتند، بر همین اساس اکنون در گسترش چنین محرکی، هیچ تمایزی بین فرآیند خلاقانه و نتیجه وجود ندارد. اینک کارگاه، همه چیز است. اما این به معنای حذف جهان بیرون نیست.

آن‌چه که «فرهنگ فعال»[1] نامیده می‌شد، در مراحل نخستین خود، مهارت و دانش را از تئاتر آزمایشگاهی وام گرفت. از بداهه‌پردازی، تمرینات حرکتی و ضرباهنگ‌های موسیقایی بهره گرفت. با این همه اقتباس کردن از

---

1. active culture

روش‌های قدیمی تمرین، دارای این اشکال بود که این روش‌ها به درجات مشخصی از مهارت، وابستگی داشتند. در نتیجه شرکت‌کنندگان بیگانه، به‌خاطر اشکالات تکنیکی، میل به امتناع داشتند. گروتفسکی، دیگر در پیِ مهارت و استادی نبود؛ مثلاً مانع نوازندگان ناوارد نمی‌شد که به آسانی از آلات موسیقی استفاده کنند تا بتوانند با بازیگران روبه‌رو شوند: آنان می‌دانستند بازیگران دارای توانایی زیادی هستند، اما اکنون آن را وانهاده‌اند.

گروتفسکی در واکنش نسبت به این مسأله، همهٔ تمرین‌هایی که گذشته را فرا می‌خواند رها کرد و به‌جای آن واسطهٔ کاملاً جدید مواجهه را نشاند که بر مبنای کنش‌هایی شکل گرفته بود و برای از بین بردن نابرابری مهارت در گروه به اندازهٔ کافی ساده و روشن بود. به‌عنوان مثال، در بستر کارگاه، حتی کوچک‌ترین کارهای روزمره مثل تمیز کردن و مرتب کردن مکان، در عین بی‌اهمیتی عادی خود؛ بیگانه می‌شوند و دارای شاخص مواجهه می‌گردند. گروه‌های شرکت‌کننده مکلف به انجام کارهای روزمره و آشنا می‌شوند و چون گروهی کارشان را انجام می‌دهند، مراتب نخستین مواجهه، ساخته می‌شود. در بیان شباهت نزدیک روال گروتفسکی و هرتزوگ، می‌توان گفت که همهٔ عناصر اصلی این تمرینات واقعی بودند: اگر می‌بایست آب آورده شود، به‌خاطر نیاز به آن بود، اگر آتش روشن می‌شد به‌خاطر سرما بود. در گستره‌ای که انجام این کارها نیازمند استعداد خاصی نیست، شرکت‌کنندگان دچار خاطرات مخرب «تئاتر» مبتنی بر جدایی، نمی‌شوند.

کارکرد جذاب کار اشتراکی گروتفسکی «خانه‌هایی»[1] را به‌وجود می‌آورد که با شدت بیشتری موجب آشنایی‌زدایی می‌شد، به‌نحوی که شرکت‌کننده‌ها به تناوب از ثبات و امنیت آن محروم می‌گشتند:

> هر شخصی به جهت متفاوتی می‌رفت. نور فقط از آتش بزرگ ساطع می‌شد، اما هنگامی که تو در اعماق جنگل فرو می‌رفتی،

---

1. homes

گویی ناپدید می‌گشت... . پس از مدتی، جنگل تو را کاملاً فرا می‌گرفت... من شخصاً نیاز مبرمی به ارتباط با بقیهٔ گروه داشتم... . احساس می‌شد که آتش، قطبی مغناطیسی ایجاد کرده که تو را دوباره به‌سوی خود می‌خواند.[101]

خلوت، به سادگی با قدم زدن حاصل می‌شود. برخلاف، مواجهه با همهٔ گرما و پذیرندگی‌اش، می‌تواند «تنها با تعارف یک جرعه آب از قدح کوچکی که در دست دارند، به‌وجود آید».[102] هرچه روی آوردن ابتدایی به مواجهه با گروه ناوارد، شدت بیشتری می‌یابد، پای‌بندی سادگی پابرجاست. به‌عنوان مثال، از تاریکی به این دلیل استفاده می‌شود که در آن، احساسات بیدارترند و امتناع، ضعیف می‌گردد:

مشعل‌ها در جاهایی ناپدید می‌شدند. شب بود، شتاب بود و نسیم سرد و علف‌های خیس. من در پیرامون خود، فریادهایی را شنیدم و **من** خود نیز فریاد زدم... او پاسخ داد... . من **او را** یافتم، یا **او** مرا یافت. چنان در خود پیچیدیم که گویی فراموش کرده‌ایم که دیگر کودک نیستیم. باز هم این فکر مرا تکان داد که چقدر احمق‌ام، اما **او** نیز این‌گونه بود.[103]

فصل مشترک رویارویی و تمامیت، مبتنی به برافکندن صورتک‌های اجتماعی است. بنابراین، چون حقیقی کردن، گزینه جدیدی از زندگی در این کار پیدا می‌کند، نیروی تقابلِ در اصل دووجهی آن، به اجرا بازمی‌گردد (هم به‌عنوان «تئاتر» و هم به مثابهٔ «صورتک اجتماعی»). اینک کارگاه، «جایی است که در آن هیچ تئاتری وجود ندارد، مکانی که یکی به ملاقات دیگری می‌آید بی‌آن‌که نقشی بازی کند... او همان چیزی است که هست، قائم به ذات... او فقط برای ملاقات آمده است».[104] فرهنگ فعال، به‌معنای بسط گرایش گروتفسکی به تمامیت، هم‌چون تابعی برای دوری گزیدن از ایفای نقش است.

* * *

در «هنر نوآموزان»[1]، گروتفسکی ارتباطی بین مواجهه و تمامیت، برقرار می‌کند: او می‌گوید: «من ـ تو، تجربه‌ای است که همه چیز را شامل می‌شود».[105] یکی از آزمون‌های چنین ادعای بزرگی، گستره‌ای است که در آن مشارکتِ بی‌نهایت گوناگون، ممکن می‌شود. تاریخ تئاتر آزمایشگاهی، از این جهت تاریخ گسترش تدریجی دامنهٔ مواجهه بوده است. هرچند در نمایش همیشه شاهزاده، آن‌چه که «عمل جامع» خوانده می‌شد، فقط به یک کاراکتر محدود می‌گشت، اما در نمایش آپوکالیپس کام فیگوریس، تمایل به دربرگیری همهٔ بازیگران وجود داشت. بنیاد نهادن فرهنگ فعال، نمایانگر گسترش دامنه‌ای است که تعداد اندکی را دربرمی‌گرفت و عده‌ای از مردم را انتخاب می‌کرد. گروتفسکی در آغاز می‌گفت: «ما تلاشی برای جلب و جذب همگان نداریم. ما صرفاً در جست‌وجوی افرادی هستیم که به ما نزدیک باشند».[106] با این همه، مشارکت، به‌تدریج دست‌یافتنی‌تر می‌شود:

> ما روی روش‌هایی کار می‌کنیم که میدان فرهنگ فعال را گسترش می‌دهد. آن‌چه که برای تعداد کمی امتیاز محسوب می‌شود، می‌تواند به مالکیت دیگران نیز درآید. من دربارهٔ انبوه آثار اجرایی سخن نمی‌گویم، از نوعی تجربهٔ خلاقانهٔ شخصی حرف می‌زنم.[107]

گروتفسکی در تضاد کامل با نگرش پیشین گروه، اینک تصریح می‌کند: «اگر او با ما تفاوت دارد، چه بهتر».[108] تا سال ۱۹۷۸ گروتفسکی سعی داشت محیطی خلق کند که در آن «انسان‌هایی که بسیار متفاوت‌اند و زبان مشترکی ندارند، بتوانند... برای پرواز مشترک خیز بردارند».[109] طرح «نمایش عینی»[2] در دههٔ ۱۹۸۰ که پیامد آنی کاری بود که شرح آن رفت، در جست‌وجوی شکل‌هایی از تئاتر بود که «از ویژگی‌هایی ترکیب یافته‌اند که با اعمال آیینی فرهنگ‌های گوناگون، اشتراک دارند و برای همهٔ اعضا قابل پذیرش

---

1. Art of the Beginner 2. objective drama

هستند».[110] چنان می‌نماید که از نظر یوجینو باربا[1]، کوشش گروتفسکی برای کشف دوبارهٔ شکل‌های مواجهه که گمان می‌شد در «توسعهٔ فرهنگ مدنی... از دست رفته است»،[111] با «سفری انسان‌شناسانه قابل مقایسه باشد. سفری که به جنگل‌های بکرِ فراسوی قلمرو تمدن منتهی می‌شود».[112] در سال ۱۹۷۳ پیتر بروک، با جست‌وجوی مواجهه و رویارویی راستین میان فرهنگ‌های متفاوت که نظریهٔ تمامیت جهان‌شمول[2] را تأیید می‌کند، به همراه گروهی از بازیگرانی که حتی زبان مشترک نداشتند، نه به استعارهٔ جنگل‌های بکر باربا، بلکه به دهکده‌ای در صحرا سفر کرد.

پیتر بروک

در منطق‌الطیر[3] فریدالدین عطار گروهی از مرغان، از انواع گوناگون، تصمیم می‌گیرند که به جست‌وجوی پادشاه خود، سیمرغ بروند. این طلب[4]، آنان را از میان وادی‌هایِ صعبِ حیرت و ادراک، افتراق و اتحاد، فنا، عشق، و سرانجام خودِ وادیِ طلب، عبور می‌دهد.[5] در پایان سفر پاداش آن‌ها با آشکار شدن این‌که شهریاری که در پی او بودند، همواره در درون خود آن‌ها مخفی بوده، به‌دست می‌آید. چنان‌چه داستان عطار استعاراتی از حقایق خود می‌سازد (اسامی دره‌ها با عواطف پیوستگی دارند و سفر بیرونی در واقع سفری درونی است)، بیان «من تو هستم و تو من»،[113] دربردارندهٔ وحدت عظیم‌تری است ــ که میان همهٔ موجودات زنده با خدا نهفته است. چنان‌چه هدهد می‌گوید: «با این‌که شما موجودات بی‌شماری را می‌بینید، آن‌چه در

---

1. Eugenio Barba 2. universal wholeness 3. Conference of the Birds
4. quest
۵. برای توضیح دقیق وادی‌های سیر و سلوک (و تفاوت‌های آن با ترتیب متن انگلیسی) به مقدمهٔ مترجمین مراجعه شود.

حقیقت هست، تنها یکی است ــ همه، یکی را می‌سازند که در وحدتش کامل است».[114] بنابراین قصهٔ عطار، داستانی است دربارهٔ جست‌وجوی تمامیت: او بیان می‌دارد: «اگر می‌خواهی کامل باشی، کمال را جست‌وجو کن، کمال را انتخاب کن، کمال شو».[115]

با در نظر گرفتن ماهیت تا حدی جهانیِ جست‌وجوی گروتفسکی و با در نظر گرفتن جنبهٔ عمومی آن (پرسش «انسان چگونه باید زندگی کند؟» و راهکار آن براساس تمامیت)، اصلاً شگفت نیست که کار او به ترکیب و تلفیق عطار از وجود (بودن) و تمامیت شبیه باشد، چرا که او نیز در تلاش برای دستیابی به شناخت امور معنوی است. شگفت آن‌که این قیاس، هنگامی که اصل تمامیت در کار عطار با جزییاتِ بیشتر مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد نیز کمرنگ نمی‌شود. با تفکیک این عقیده به دو جنبهٔ کاملاً بدیهی آن، تمامیت در منطق‌الطیر دارای دو وجه درونی («وقتی روح به بدن پیوست، به جزیی از کل بدل گشت»)[116] و وجه بیرونی («از پشت ماهی تا ماه هر ذره‌ای شاهدی بر وجود اوست...؛ جهان مرئی و جهان نامرئی، همه، خود اوست»)[117] است. این شباهت، حتی اگر انسان فکر آن را در بوتهٔ عمل مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد، هم‌چنان باقی می‌ماند. از آن‌جا که سیمرغ به خواستهٔ مرغان با این گفته پاسخ می‌دهد که «شما در من خود را می‌یابید»[118] چنین به‌نظر می‌رسد که مرغان در جست‌وجوی فرونشاندن عطش خود نسبت به کمال خویش باشند. رویکرد گروتفسکی به مسألهٔ «فردانیت»[1]، در نهایت، کوشش جسمانی است؛ درحالی‌که عطار اعتقاد دارد که انسان «نباید در جست‌وجوی توضیح باشد»،[119] بلکه در عوض می‌باید به گونه‌ای فیزیکی به حقیقت رسوخ کند. عطار می‌گوید: «نخست تسلیم شوید، سپس بخواهید تا بتوانید خودتان را بشناسید».[120] اگر این در حکم دورهٔ ناموفق و در عین حال سازندهٔ تعلیمات گروتفسکی به بازیگرانش باشد، از راه نفیِ تئاتر بی‌چیز هم، در عطار تجلی‌یافته است:

---

1. being oneself

«درهای فقر روحی را باز کنید و فقر به شما راه را نشان خواهد داد... . جسم و روح شما ناپدید خواهد شد و سپس شایستهٔ اهل راز خواهید گشت.»[121]

شاید یکی از جنبه‌های قرابت نسبیِ گروتفسکی به عطار، که بسیار هیجان‌انگیز است ــ چرا که وی به اندازهٔ آن عارف، جهانی نیست ــ حقیقی‌گرایی[1] غیرارادی باشد. چنان‌چه طلبِ پرندگان، آن‌ها را به وادی طلب رهنمون می‌سازد، هنگامی که آن‌ها عازم جست‌وجوی حقیقت می‌شوند و به اصل، نایل می‌آیند، پیوندی معناشناختی بین دایرهٔ عمل و تفکر پدید می‌آید. از نظر گروتفسکیِ بسیار سفر کرده نیز، سفر هم تصور[2] و هم واقعیت است: از یک‌سو «بازیگری که به خودکاوی دست می‌یازد، عازم سفری است»[122] اما از سوی دیگر «در نظر من، رویارویی با شرق، نه به گونهٔ تئاتری آن، بلکه با احساسات بشری گسترده‌تر، به خودی خود امری حیاتی است».[123] هم در کار گروتفسکی و هم در کار عطار، امتیازاتی جسمانی وجود دارد که در آن استعاره، حقیقتاً تجربه می‌شود.

چنان‌چه دیده‌ایم معنای ضمنی این نکته برای بازیگران گروتفسکی آن است که آنان می‌باید پوشش تقلید را رها سازند و تا حد امکان، داستان نمایش را به کار گیرند. بر همین قیاس در قصهٔ یوسف و زلیخای عطار، یوسف به‌خاطر محبت به شکنجه گرش، نمی‌تواند وانمود کند که ضربه دیده است: اگر می‌خواهد ناله و شکایت او تأثیرگذار باشد، باید حقیقی بنماید. در کار گروتفسکی تأثیر حقیقی‌گرایی عمل، آن است که بازیگران با روی آوردن به داستانِ کاراکترهایشان، در واقع به تحقق خود نایل می‌شوند. سیمرغ سرانجام به پرندگان می‌گوید: «به حریم خود وارد شوید»[124] و پیامی که به خواننده می‌دهد نیز روشن است: «این نیست، مگر قصهٔ خود شما».[125]

* * *

1. literalism 2. Image

یکی از گفته‌های اولیهٔ پیتر بروک دربارهٔ شکسپیر، مبتنی بر درکی از سفر، با معنای نمادین[1] عمل عزیمت، بازگشت و وفق‌یافتن است. در دسامبر ۱۹۷۲، بروک حقیقتاً عازم «سفری طولانی در جست‌وجوی حقیقت»[126] به آفریقا شد. اصلی‌ترین دستمایهٔ تئاتری گروه، مجموعه‌ای از بداهه‌سازی‌ها براساس حکایت عطار بود. در این سفر، گروه به ایفه[2] رسید. جایی که از نظر یوروباس‌های[3] بومی به مثابهٔ سرچشمهٔ هماهنگی در جهان محسوب می‌شد؛ جایی که «واقعیت به تمامی حضور دارد».[127] جان هیلپرن[4] نویسندهٔ همراه گروه در ایفه، با یک پیشگوی محلی ملاقات کرد. پیشگو بدون دانستن طرح‌هایی که در فهرست گروه بود، به هیلپرن گفت: «شما به ایفه سفر کرده‌اید تا چیزی را بیابید که تاکنون در خودِ شما بوده است».[128]

درون‌بینی پیشگو، تنها به‌خاطر اشارهٔ روشن‌بینانهٔ او به درونمایهٔ کار گروه، تکان‌دهنده نیست. بلکه به این دلیل هم قابل توجه است که انتساب این دریافت به هیلپرن، نشان‌دهندهٔ عمل خودآگاهانه‌تر حقیقی‌گرایی است که وجه برجسته‌ای از کار بروک در آفریقا محسوب می‌شود: بازیگران بروک از طریق اجرای داستانِ سفری در جست‌وجوی حقیقت، درحالی‌که حقیقتاً نیز در سفر هستند، هم محتوای کار عطار را کشف می‌کنند و هم، شکل کاملاً غیرارادی را که در آن، این درونمایه‌ها به گونه‌ای دست اول تجربه می‌شوند. حقیقی‌گرایی در کار بروک دووجهی است: اولاً بازیگرانش باید بیاموزند همان باشند که بازی می‌کنند؛ آنان باید همان کاری که پرندگان می‌کنند، انجام دهند (هم در تئاتر و هم در زندگی واقعی). دوماً، به دلیل آن‌که کاراکترها خودِ آن‌ها هستند، بازیگران که از پیش دلمشغول این الگوی غیرارادیِ عمل گشته‌اند، باید به همان نسبت حقیقی‌گرایی را نیز نمایش دهند که چنان‌چه دیده‌ایم جلوهٔ خاصی از قرابت گروتفسکی به عطار است: تمایز میان زندگی واقعی و تئاتر باید تعدیل شود تا درجاتی از درون‌کاوی ممکن گردد.

---

1. Symbolic 2. Ife 3. Yorubas 4. John Heilpern

بنابراین در بخش نخست، می‌توان به انتخاب عنوان کنفرانس پرندگان اشاره کرد که هم یادآور کار عطار است و هم به گردهمایی گروه در آفریقا دلالت می‌کند. این نکته نشانگر ابهاماتی است:

> دشوارترین مرحله در قصهٔ عارف این است،... «تنهٔ درخت را بجویید و در پی آن نباشید که آیا شاخه‌ای وجود دارد یا نه». بنابراین بازیگران بروک به جنگل مقدس رفتند تا تنهٔ درخت را همان‌گونه که بود، جست‌وجو کنند. آن‌ها هم‌چون مرغان گردهم آمدند.[129]

هم‌چون مرغان؟ آیا منظور، پرندگان در مقام کاراکترهایشان است یا کاراکترها در مقام پرندگان؟ آگاهی هیلپرن از اهمیت جست‌وجوی حقیقیِ اصول که از آن به‌عنوان استعاره نام می‌برد، هنگامی که او به عدم قطعیتی توجه می‌کند که هر دو گروه زائر با آن مواجه هستند ــ پرنده‌ها در وادی هایشان و بازیگران در سناریوی پیش‌بینی نشده‌شان ــ تکرار می‌شود:

> هر اشتباهی ممکن است رخ دهد. چراکه هیچ‌کس نمی‌داند سرانجام چه خواهد شد. در کتاب منطق‌الطیر پرندگانی که عازم سفر هستند، نیز نمی‌دانند که چه اتفاقی ممکن است روی دهد.[130]

هر دو گروه به گونه‌ای همانند، ناهمگن هستند: پرنده‌ها از گونه‌های متفاوت هستند و بازیگران نیز از کشورهای مختلف. در مورد پرندگان، عدم قطعیت پیامد ندانستگی است؛ و در مورد بازیگران، یک محرک جسمانی. چون پرندگان در پایان می‌فهمند که در حقیقت آن‌چه می‌جویند خودشان هستند، بنابراین سفر آن‌ها زائد به‌نظر می‌رسد. بر همین قیاس اگر بازیگران «خود» را مستقیماً به‌عنوان هدف فرض کنند، اسلوب عملیِ کشف آن را از دست خواهند داد.

در دومین بخش، باید به اصرار مکرر بروک مبنی بر این‌که نمی‌خواهد

چیزها «بازی شوند»، توجه کرد. بروک با پژواک دقیق این ادعای گروتفسکی که در تئاتر او بازی کردن حذف شده است، می‌گوید: با این حال «بازیگران، مستعد اندیشیدن هستند: من بازیگرم، باید بازی کنم. این موضوع بازی نیست».[131] اگر بازیگر گروتفسکی، نه یک داستان حکایت‌گون و نه یک استعاره، بلکه حادثه‌ای واقعی را خلق می‌کند، به همان نسبت اجرای مطلوب بروک چیزی است که در آن «در روابط انسانی ارتباط ایجاد می‌شود ــ یا نمی‌شود ــ زیرا چیزی به واقع روی داده است».[132] این مسأله به این معناست که حوادث واقعی از نظر بروک به گونه‌ای صوری همچون نمایش تلقی می‌شوند. به‌عنوان مثال، ناپدید شدن بروس مه‌یرز[1] در بیابان که می‌توانست مرگ‌آور باشد، موجب جست‌وجویی شد که هیلپرن نمی‌توانست آن را به‌عنوان بداهه‌پردازی تلقی کند. او می‌نویسد: «مه‌یرز نقش طاقت‌فرسایی به من داد، من نقش راهنما را بازی می‌کردم».[133] مدتی بعد یک مرگ واقعی، عقیدهٔ رایج هیلپرن مبنی بر این‌که تئاتر مبتنی بر تقلید است را به چالش می‌کشد. هیلپرن می‌نویسد «کشتن قوچ به شکلی از تئاتر بدل شد».[134] تئاتر با روی آوردن به دنیای اعمال برگشت‌ناپذیر، از جایگاه مقدس باورسازی بیرون افکنده می‌شود.

جنبهٔ مکمل عبارتِ «آرزوی اجتناب از دام سنتی زندگی در جدایی نفوذناپذیر اثر و زندگی بیرون از آن»[135] همان‌گونه که پیش‌بینی می‌شد، برخلاف آن است ــ تمایل بروک به‌تلقی رخدادهای تئاتر به‌عنوان رخدادهای زندگی واقعی. در عمل، تلاش بروک برای آشکارسازی اصول برای بازیگران به‌طور جسمانی، مستلزم آن است که «انسان از اندیشه‌های اساساً غیرتئاتری، کار خود را شروع کند»،[136] به‌عنوان مثال در خلق نمایش پیاده‌روی:[2]

> بروک به منظور بازگشتن به شروع واقعی، از بازیگران خواست که حقیقتاً مرتب راه بروند. در این روش، هیچ‌کدام از

---

1. Bruce Myers 2. The walking show

> سنت‌های دراماتیک به‌کار گرفته نمی‌شدند... .
> حیرت‌آور است ــ اما با همین راهنمایی ساده که فراتر از راه رفتن کاری نکنید، همه... برای «اجرا» تلاش می‌کردند و برای نمایش دادن مسابقه می‌دادند.[137]

بازیگران به منظور راه رفتن صرف، نباید کاری بیش از آن‌چه که وجود دارد انجام دهند، و یا به منظور معکوس کردن تعادل در مناسباتِ ضروری جسمانی، باید به گونه‌ای بازی کنند که نشانی از بازیگری در آن نباشد تا به آسانی حضور داشته باشند.

تمایل بروک به تلفیق بنیادی نمایش و زندگی واقعی از جهاتی دارای تاریخچه‌ای مغشوش است. بروک از یک‌سو در روشی که حقیقی‌گرایی گروتفسکی را هم دربرمی‌گیرد، به ژان مورو[1] به این دلیل ادای احترام می‌کند که «او شخصیت‌پردازی نمی‌کند».[138] و یا اجرای نمایش ارتباط[2] توسط جک گلبر[3] را به این خاطر تحسین می‌کند که در آن بازیگران «بازی نمی‌کنند، آن‌ها هستند».[139] اما از سوی دیگر و به همان نسبت، چنین به‌نظر می‌رسد که بروک از دیدگاه سنتیِ «هر چیزی در تئاتر، تقلید چیزی بیرون از آن است»[140] جانبداری می‌کند. دیدگاه دوم که اصول‌گراتر نیز هست، دو خصیصه دارد که به آن ظرفیت تبدیل شدن به سرمشق‌های افراطی‌تر پیشین را می‌دهد.

اولاً، اغلب تصور بر آن است که تئاترِ مبتنی بر تقلید، به فراخورِ گسترهٔ تجربیات زندگی که آن را تغذیه می‌کند، متقاعدکننده است. دوماً، این دیدگاهِ بروک که «تئاتر تنها وقتی مشروع است که عمیقاً ملزم به بازتاباندن «جست‌وجوی چیزی واقعی» باشد که می‌تواند به زندگی فراسوی تئاتر بسط یابد»،[141] همجوشی و پیوند سپهرهای ساختگی و وجودی معنا را پیش‌بینی می‌کند و می‌پذیرد.

عامل شتاب‌دهنده که این ظرفیت را به شرایط حقیقی‌گرایی تعالی

---

1. Jeanne Moreau 2. *The Connection* 3. Jack Gelber

می‌دهد، قرار دادن متن نمایش به معنایی فزاینده در ساختاری بزرگ‌تر است. هیلپرن در سفر آفریقا، گمان می‌کند که بروک در این مرحله از کار خود «مردی است در جست‌وجوی چیزی که برای او از اجرا اساسی‌تر است».[142] از دیدگاه یوشی اویدا[1] «هدف واقعی، نه جسمانی بلکه روحانی است»:[143] از نظر او «بازی کردن راهی است برای یافتن خدا».[144] هنگامی که بدین نحو نمایش به خدمت چیزی فراسوی نمایش درمی‌آید، مرزهای میان تئاتر و زندگی که اکنون به گونه‌ای تصنعی، ارزشمند می‌نمایند، از بین می‌رود. وقتی بروک به طرح پرسش‌هایی مانند این‌که «چرا باید تئاتر کارکرد»، می‌پردازد؛ اجرا را تنها یک حرفه نمی‌داند، بلکه آن را به‌عنوان راهی برمی‌شمرد به مسألهٔ گسترده‌تری دربارهٔ آن چیزی که انسان باید باشد:

> از نظر بازیگران، چنین سفری برای جست‌وجوی چیزهای اعجاب‌انگیز تنها یک تجربهٔ تئاتری نبود، این سفر دربارهٔ خودشان بود... . بروک در تقلای تغییر تئاتر، خودش را تغییر می‌دهد.[145]

در نهایت، هدفِ تمرین کارگاهی، ساختن سبک و شیوه‌ای جالب‌تر برای تئاتر نیست. بلکه بهره گیری از تئاتر به‌عنوان راهی برای تلاش در کامل کردن خویشتن است. شکل، شخصیت‌پردازی و به صحنه آوردن، در نهایت نه به خود، بلکه به روش‌های ملموس ساختنِ آن چیزی می‌انجامد که در غیر این صورت به گونه‌ای دست‌نایافتنی، تجریدی به‌نظر می‌رسند: زندگی، حقیقت و واقعیت.

ما دیده‌ایم که چگونه حقیقی‌گرایی[2] در کار گروتفسکی دارای بار سنگین‌تری نسبت به آن چیزی است که، با تمام توانایی‌اش، صرفاً واقع‌گرایی[3] چشمگیری به‌دست می‌دهد. سرانجام آن‌که گروتفسکی کمتر با بحثِ رقابت میان ایسم‌های مختلف در تئاتر سروکار دارد و بیشتر به قابلیت حقیقی‌گرایی برای دادن پاسخ‌هایی هستی‌شناسانه به پرسش‌هایی هم‌چون «انسان چگونه باید زندگی

---

1. Yoshi Oida 2. Literalism 3. realism

کند»، علاقمند است. به همین ترتیب، این واقعیت که حقیقی‌گرایی بروک در جهت کاری است که خود به‌خود با حقیقی‌گرایی گروتفسکی ارتباط دارد، نشان‌دهندهٔ دو نکته است: اولاً، بروک به هستی‌شناسی اجرا نسبت به کیفیت زندگی، کمتر علاقمند است؛ و دوماً، جست‌وجوی او در جهتی هدایت می‌شود که مساعد تحقق حالت نابی از وجود به‌عنوان راهکار آن است.

در این‌جا، مجموعه‌ای از پیوندهای ترکیبی وجود دارد که دوتای آن‌ها به‌ویژه علاقهٔ مرا برمی‌انگیزند. اولاً، مفهوم روش بازیگری بروک، آگاهانه یا تصادفی، بر تأثیر دوگانهٔ قرابت گروتفسکی به عطار دلالت می‌کند و فقط محدود به ارتباط بروک با گروتفسکی به‌خاطر علاقه به کنفرانس پرندگان (منطق‌الطیر) نمی‌شود، بلکه به همان نسبت مسایل اساسی‌ترِ طرح و تکنیک را نیز شامل می‌شود. بروک در حقیقی‌گرایی با عطار اشتراک دارد، و عطار نیز به‌نوبهٔ خود در جست‌وجوی صداقت از طریق استعلا و از راه نفی با گروتفسکی دارای اشتراک نظر است. این، نشان می‌دهد که بروک نیز، به این روش‌ها علاقمند است ــ و در واقع هرچند شکل‌هایی که بروک از آن‌ها بهره می‌گیرد، با آن‌چه که گروتفسکی به کار گرفته است، بسیار تفاوت دارد؛ انگیزه‌هایی[1] که آن‌ها را به عمل وامی‌دارد، چنان‌چه خواهیم دید، بسیار همانند هستند. دوماً، تأثیرات متجانس وجودی حقیقی‌گرایی، که چنان‌که دیده شد به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر تا حدی در کار گروتفسکی به روشی خودکار عمل می‌کند، مستعد داشتن همان تأثیراتی است که در کار بروک وجود دارد. اگر بخواهیم کار گروتفسکی را بر مبنای تجربهٔ شخصی‌مان داوری کنیم، صِرف واقعیت وجودِ یک ارتباط با حقیقی‌گرایی به لحاظ منطقی، ظاهراً بر پیدایش هستی کامل و بی‌عیب و نقص دلالت می‌کند. اگر گروتفسکی «شناور بودن در هستی... هم‌چون پرنده‌ای که به آسمان می‌رود»[146] را می‌جوید، بروک نیز برای دستیابی به «وجود ناب و نه از سر کوشش، که برخی از این پرندگان بیانگر

---

1. impulses

آن‌اند»،[147] باید از صافی حکایتِ پرندگان، عبور کند.

* * *

به مانند گروتفسکی، در گروه بروک نیز بر هر بازیگری فرض است که بکوشد تا «با خود رو راست باشد».[148] چنان‌چه ویتوریو متزوگیورنو[1] تصدیق می‌کند که کارش به‌عنوان بازیگر در مرتبهٔ نخست، مستلزم کوششی است «برای آزادسازی درون خود از قید و بند چیزها، تا بتوانم ببخشایم، تا خودم باشم».[149] هر از گاهی بازیگران بروک به‌خاطر نبودن گریزگاه سازو برگ تئاتری، هنگامی که روی یک فرش بداهه‌سازی می‌کنند، می‌توانند به چنین شفافیت تمام و کمالی دست یابند:

> چنین لحظاتی در تئاتر همواره قابل لمس است. به اجرای بازی عالی ربط ندارد... . پرسش دل و جان مهم‌تر است. این‌که در فضایی خالی، گروهی از بازیگران به سادگی و بی‌پرده‌پوشی، خودشان را آن‌گونه که هستند نمایش دهند و امید به «بودن» داشته باشند.[150]

تصور «فردانیت» در شکاف بین امکان و فعلیت[2] جامهٔ عمل می‌پوشد که به‌عنوان مثال، انجیل هم آن را به روشنی به مثابهٔ خصوصیت لازم و اطمینان‌بخشِ وجودِ post - Lapsarion تلقی می‌کند. کار در مورد بروک و یا توسط او همواره پر از عباراتی است که هم ناظر بر وجود این اختلاط است و هم نشانگر تقاضا برای لغو آن. همانند روش گروتفسکی چنین چیزی از طریق تجانسِ ساخته شدهٔ انداموار بین «خودِ» درونی / پنهانی[3] و شخصیت بیرونی / نمایان،[4] به‌دست می‌آید. بنابراین بروک تلاش می‌کند محیطی بسازد که بازیگر در آن بتواند «مقاومت‌های طبیعی‌اش را کنار بزند»، و «لحظه‌ای از

---

1. Vittorio Mezzogiorno 2. potential and fact 3. inner / hidden
4. outer / displayed

حقیقت»[151] را، با این پنداشت که عملکرد صورتک، حقیقتاً با دوگانگی زهرآگین و بی‌اعتبارش همزیستی دارد، خلق کند. بازیگر زمانی که شجاعت آشکارسازی خود را داشته باشد، به شرایطی از وجود می‌رسد که در آن از نظر بروک «حقیقت همگانی و حقیقت فردی، دو جزء جدایی‌ناپذیر یک تجربهٔ بنیادی هستند».[152] بروک در دیباچه‌ای بر کنفرانس پرندگان می‌گوید: «شاید شما بگویید ما در جست‌وجوی گذرگاه‌هایی هستیم. گذرگاه‌هایی که بین دنیای درونی و بیرونی ارتباط ایجاد می‌کند.»[153]

وجه بارزی از تعریف وجود (بودن) است در سازگاری‌اش با «حقیقت» نهفته است، اما در این شرایط، سنجشِ آن با ماهیت آن چه که آشکار است و به نمونهٔ بیرونی صداقت شباهت دارد، صورت نمی‌پذیرد؛ بلکه در عوض به‌وسیلهٔ گستره‌ای که با شرایط درونی آشنا است، تعیین می‌شود. نتیجهٔ چنین چیزی این است که سرشت «خود»ی که بدین نحو آشکار می‌شود، به رو راستی و صداقت ربطی ندارد زیرا صداقت باید به مثابهٔ تنها پیامد امر مسلم[1] افشاگری، به فاعل شناسایی[2] تعلق بگیرد. برترین «فضیلتی» که «خود» می‌تواند سودای آن را داشته باشد، آشکارسازی است. تنها شرطی که به چگونگی این دستاورد تحمیل می‌شود، جامع بودن آن است. بنابراین «انسانِ به راستی تکامل‌یافته» کسی است که دارای «ظاهری بیرونی است که این ظاهر بازتاب کامل و پراحساسی از زندگی درونی او»[154] به حساب می‌آید. دوری گزیدنِ تا حدی ناشیانهٔ بروک از مفاهیم اخلاقی در کتاب نقطهٔ متغیر[3] تکرار می‌شود:

> انسان واقعی کسی است که همهٔ جنبه‌های وجودش آشکار باشد. کسی است که خویشتن را به نقطه‌ای رسانده که می‌تواند به گونه‌ای کامل خودش را ــ با جسم و اندیشه و احساس‌اش آشکار سازد، به‌نحوی که هیچ‌یک از این دریچه‌های وجود مسدود نگردند.[155]

---

1. *fact* 2. subject 3. *Shifting point*

آن‌چه در آغاز هم‌چون افلاطون‌گراییِ بی‌محتوای مغشوش، فهمیده می‌شود، در واقع کوششی برای جایگزین کردن زبان اخلاق با دایرهٔ کلماتی است که در آن ارزش، به‌جای یگانگی می‌نشیند. نتیجه، نظام جایگزین اصولِ اخلاقی است که در آن «خوب» و «بد» جانشین «تمام» و «ناتمام» می‌شود.

در مناسبات فیزیکی، تأخیر نیفتادن بین فکر و کنش از نظر بروک، نشانهٔ یکپارچگی جسمانی است:

> یک گربه عملاً به آشکارا فکر می‌کند. اگر او را نگاه کنید، می‌بینید که در جهش او به روی یک قفسه، خواست پرش و کنش جهیدن، یکی و یگانه هستند... . این دقیقاً همان کاری است که همهٔ تمرین‌های بروک در پرورش بازیگر سعی در انجام آن دارند. بازیگر به نحوی پرورش می‌یابد تا به گونه‌ای انداموار به درون خودش وابسته باشد. او کاملاً با بدن خویش می‌اندیشد. او به یک کل حساس و پاسخگو بدل می‌شود... . کلیت او یگانه است.[156]

همانند روش گروتفسکی، وجود تمامیت درونی، از طریق بازنمود آن به صورت یک جریان نمایان می‌شود که شرط لذت در آن یکی بودن انگیزش و حرکت است. این حالتی از وجود (بودن) است که بازیگران بروک اکنون سودای آن را در سر می‌پرورند: شرایطی فیزیکی که در آن «خود» بتواند همان چیزی باشد که هست.

* * *

نگرش التقاطی بروک نسبت به بودن، حاکی از فرض نسبتاً مشکوکِ «همه‌چیزدانیِ»[1] خاصی در بخشی از موضوع است که کارش، فقط ردیف کردن

---

1. Omniscience

کارمایه‌های[1] شناخته شدهٔ گوناگونی است که در معادلهٔ حقیقت جای دارند. چنین می‌نماید که مسألهٔ ناصادق بودن همواره و کاملاً، به دروغ گفتن بستگی دارد ــ آن‌جاکه انسان به‌طور معمول کاملاً رندانه از تفاوت بین اطلاعات نگاه داشته شده و اطلاعات عرضه شده آگاهی دارد.

با این همه، وقتی شناسهٔ[2] مورد پرسش، به رازناکی وجودی هم‌چون خود است، نمی‌توان به آسانی پنداشت که شناسا[3]، عامدانه هویت واقعاً آشکار خود را به انتخاب خود، پنهان ساخته است. از این‌رو، نخستین مرتبهٔ راه‌حل مسألهٔ فردانیت و کسی بودن، شناخت اوست. هیلپرن دربارهٔ بازیگری به روش بروک می‌نویسد: «بازیگر از طریق شور و شوق و تقلا، خودش را خواهد یافت و بیشتر خودش خواهد شد».[157] چون انسان نمی‌تواند چیزی را که نمی‌داند، آشکار کند؛ خودشناسی روشی برای رسیدن به هدف است و از آن‌جاکه شناخت به خودی خود، یک پل و وسیله‌ای است برای ایجاد ارتباط با مکنونات درونی، خودشناسی می‌تواند با هدف، مترادف باشد. بیوگرافی اعضای گروهِ همراه بروک، انباشته از اشاراتی دربارهٔ پل زدن روی شکاف بین درون و برون از طریق شناخت است. از نظر فرانسوا مارتوره[4]، مأموریت مهم بازیگر به‌دست آوردن «فهم گسترده‌تری از خویشتن است».[158] میشل کالیسون[5]، بر این نکته صحه می‌گذارد که بروک «با شما، از طریق خودتان رو به‌رو می‌شود. به روشی که بسیار قوی‌تر از آن چیزی است که پیش‌تر تجربه کرده‌اید».[159] درکِ «خود» یعنی امکان حضور کامل به «خود» دادن.

همانند روش گروتفسکی، تمرینات بروک نیز برای خودآگاهی[6]، از اصل «دیگریت» برای عینیت بخشیدن به ذهنیت بهره می‌گیرد. کار از بدن آغاز می‌شود: تمرین‌هایی که فشاری غیرمتعارف بر قسمت‌های مشخص اندام وارد می‌آورند، به گونه‌ای طراحی شده‌اند تا این آگاهی را ایجاد کنند که بدن

---

1. energy 2. object 3. subject 4. Francois Marthouret
5. Michèle Collison 6. self - awareness

ــ که فرد تاکنون از روی عادت به آن آگاهی داشت ــ خود را از طریق تلاش برای وارد شدن به الگوهایی از وجود (بودن) که قبلاً برایش ناآشنا بود، آشکار سازد. به‌عنوان نمونه، با مشقات تایی چی[1]، که موجب آشنایی‌زدایی روزمرگی فرهنگ بیگانه می‌شود، بازیگران، عمیقاً نسبت به بدن خودآگاهی می‌یابند ــ و تا حدودی، بیرون از خودشان قرار می‌گیرند. «فهم دگرگون شده، عضلات را آزاد می‌سازد».[160] بروک معتقد است، دایرهٔ علت و معلولی جسمانی که با آن ذهن و بدن در فهمیدن و ادراک، یکپارچه انگاشته می‌شوند، بدین نحو کامل می‌گردد.

در گستره‌ای که نظریهٔ جسمانی بر این فرض استوار است که حرکت و صدا بدون همبسته‌های عاطفی متمایز وجود ندارند، تمرینات خودآگاهی فیزیکی می‌تواند کاملاً به آسانی تنظیم شود، تا تکلیف حساس‌تر استفاده از «دیگریت» برای تأثیر گذاشتن بر بینش‌های روانشناختی اجرا شود. از بازیگر خواسته می‌شود حرکتی انجام دهد و سپس آن را دقیقاً تکرار کند ــ البته پس از آن‌که دست‌کم به مدت نیم‌ساعت کاملاً بی‌حرکت باقی بماند. نخستین حرکت بالقوه، صراحت دارد و به همین دلیل در ابراز «خود» دارای اهمیت است. دومین حرکت که تعمداً با تأخیر انجام می‌شود، کنشی است تحت‌تأثیر تجزیه و تحلیل جسمانی حرکت نخست: این کنش، حاصل مشاهده کردن، یادآوری و بازسازی مفهومی امپرسیون شهودی «خود» است. این فرمان که اجرای این حرکت باید دقیق باشد، بازیگر را وامی‌دارد تا خودش را از بیرون ببیند ــ نه به صورتی مکانیکی بلکه به گونه‌ای معنادار ــ با بینشی که در محتوای عاطفی وجود (بودن) قرار دارد. در شکل دیگری از این تمرین به‌جای حرکت از صدا استفاده می‌شود ــ و همان استدلال مشابه به کار گرفته می‌شود:

> بروک می‌گوید که در تمرینات از بازیگران می‌خواسته است که صدای صافی تولید کنند که ایرانی‌ها معمولاً با نت نافذ

---

1. Ta'i - Chi

غمگنانه‌ای ادا می‌کنند.[1] او اعتقاد داشت که چنین تمرینی حالات درونی بازیگر را آشکار می‌سازد: «الگوی موسیقایی او آزمون بنیادی «رورشاخ»[2] انسان است.» نت غمگنانهٔ ایرانی شکل بیرونی انفعال درونی است... . تمرینات صدا «آزمونی دقیق است».[161]

درست همان‌گونه که مطالعهٔ صور خیال در رمان، اطلاعاتی در مورد نویسنده به ما می‌دهد، به همان نسبت صداها و حرکت‌هایی که در کارگاه بروک تولید می‌شوند، در آشکار شدن نکاتی چند دربارهٔ بازیگران قابل تجزیه و تحلیل‌اند. تنها تفاوت، این است که بازیگران در فرآیند تفسیر، مشارکت دارند. بنابراین تمرین باید به گونه‌ای اداره شود که بازیگران پیشاپیش هیچ‌گونه دریافتی از اهداف آن نداشته باشند. کار، تنها وقتی می‌تواند درست باشد که «تأکید بروک بر خودیابی[3] از طریق عمل غریزی و بداهه صورت گیرد».[162]

اِشکال کارهایی از این دست، این است که بینشی عمدتاً غیرشفاف را به‌وجود می‌آورد. چنین چیزی در نهایت به‌وجود آورندهٔ یک الگوی کاری جامع‌تر از «خود» است. بر همین اساس در مرحلهٔ بعدی کار، بازیگران ترغیب می‌شوند تا برداشت‌های[4] گسستهٔ خواسته شده را از طریق ساختن تصویر ذهنی کامل شده که بتواند هویتی مستقل را حفظ کند؛ یکپارچه گردانند. مایکل کولیسون مراتب نخستین چنین کاری را در دورهٔ آماده‌سازی کنفرانس پرندگان چنین توصیف می‌کند:

ما قصد داشتیم روی پرندگان کار کنیم. این کار به معنای

---

۱. به‌نظر می‌رسد که منظور بروک از «نت نافذ غمگنانه»، تحریرهای آواز ایرانی است. (م)

۲. اشاره به یک آزمون روانشناختی؛ که به‌نام طراح آن روانپزشک سوییسی، آزمون rorschach نام گرفته است. (م)

3. self - discovery 4. impressions

جست‌وجوی یک زبان بود، روشی کامل برای حرکت که من با آن بیگانه نبودم و از خودم تراوش می‌کرد. من می‌بایست پرندهٔ خود را پیدا می‌کردم... ما همگی پرندگان گوناگون در شکل‌های گوناگون را آزمودیم تا آن‌چه برای هر یک از ما مناسب بود را بیابیم... . یک روز من یک اتود ارایه کردم و همه گفتند: «این خود تو هستی».[163]

به دلیل آن‌که این تمرین، قبل از تعیین شدن نقش‌ها انجام می‌شود، بازیگران به جنبه‌های خاصی از تعامل بین خود و کاراکتر محدود نمی‌شوند. آن‌ها می‌توانند به درک و تحقق بینشی نایل آیند که ترکیب شاعرانه‌ای از همهٔ جنبه‌های عملی طبیعتِ درون خودشان است. پرنده، بازیگر «است»، نه به‌خاطر آن‌که خصلت‌های از پیش تعیین شدهٔ مشخصی را ابراز می‌کند؛ بل به‌این خاطر، که به شیوه‌ای که همزمان فراگیرتر و ملموس‌تر است، شدت می‌بخشد. بازیگر از تمرینات، نه یک فکر، بلکه یک سرمشق و نه یک نظریه دربارهٔ خود، که نشانی از میدان انرژی، دریافت می‌کند.

برخلاف، بازی کردن یک کاراکتر مستلزم پذیرش یک برنامهٔ کاری است که به وسیلهٔ آن، «خود» باید در تمام اوقات از آن پیروی کند. درحالی‌که آزادی خانم کالیسون موجب محدود شدن او در گسترهٔ ابتکارش می‌شود، تجربهٔ اجبار برای منطبق شدن با خطوطِ نقشِ داده شده، این مزیت را دارد که فرصتی برای کشف آن چیزی فراهم می‌کند که بازیگر با همهٔ ظرفیت خوداستعلاییِ چهره‌پردازی خویش، نمی‌تواند تخیل کند که به راستی به کسی تبدیل شده است. بروک در کتاب فضای خالی، در فصل تمرینات، انتقال طرح‌ریزی شده میان این رویکردهای مکملِ خودشناسی را ترسیم می‌کند:

بازیگر می‌تواند اجازه یابد خود را با آن چیزی که تنها در خودش وجود دارد، کشف کند؛ سپس وادار به پذیرش راهنمایی‌های کورکورانهٔ بیرونی می‌شود تا با تیز کردن گوشِ

به اندازهٔ کافی حساس‌اش، بتواند در درون خود، تکانه‌هایی را بشنود که به هیچ روش دیگری هرگز مقدور نیست.[164]

در مرحلهٔ نخست، بازیگر انگاره‌ای می‌سازد که احساس می‌کند بهترین معرفِ «خود» است. در مرحلهٔ دوم، «خود» می‌آموزد که انگارهٔ مقرری را بازنمایی کند ــ و در این فرآیند او به کشف همانندی‌های دور از انتظاری نایل می‌شود.

در کنفرانس پرندگان بازیگران بروک از صورتک برای وارد شدن به حالت‌هایی از وجود بهره می‌گرفتند که احساس می‌کردند بیرون از محدودهٔ معمول عاطفی آن‌ها است. گستره‌ای که در آن بازیگران نقاب می‌گذارند، آن‌ها را قادر می‌سازد که به لحاظ جسمانی، قلمروهای ملاقات نشدهٔ کاراکتر را نشان دهند؛ و هم‌چنین بیانگر آن است که این ویژگی‌ها، از هویت‌های آن‌ها جدا نیستند، بلکه فقط پنهان گشته‌اند و به وسیلهٔ صورتک اجتماعی یعنی شخصیت، سرکوب شده‌اند. بدین ترتیب از نظر بروک صورتک هنرمندانه، با فراخوانی جنبه‌های نهان وجود به سطح خودآگاهی، از ابزار راحت و ملموس برای دستیابی به نقشی که دشوار بودن آن تنها به‌خاطر ناآشنا بودن آن است، مهم‌تر است. صورتک هم‌چنین یک اندام حسی[1] است که پاره‌های گریزان «خود» را که کشف آن شرط ضرور تمامیت است، بر آفتاب می‌اندازد:

لحظه‌ای که صورتک شما را بدین‌گونه از قید و بند رها می‌سازد؛ این حقیقت که به شما امکانِ پنهان شدن می‌دهد، مخفی شدن را برایتان غیرضروری می‌گرداند. این تناقضی بنیادی است که در همهٔ اعمال و بازی‌ها وجود دارد: شما چون در امنیت هستید، می‌توانید خطر کنید... و چون این شما نیستید و از آن‌جایی که همه چیز دربارهٔ شما در خفا است، می‌توانید به خودتان امکان بروز بدهید.[165]

---

1. sensor

از نظر بروک «صورتک راستین، بیان بدون نقاب خویشتن است».[166]

قابلیت ترکیب سلبی[1] با تفکیک اثرات آن به دو جنبهٔ متمایز، بهتر قابل فهم می‌شود: در جنبهٔ اول، صورتک به آسانی، ظاهر اجتماعی بازیگر را از راه پنهان ساختن آن به گونه‌ای فیزیکی محو می‌کند. حاصل این کار با آن‌چه که در تمرین سادهٔ گذاشتن ورقی سفید روی صورت بازیگر به‌دست می‌آید، قابل قیاس است:

> این یکی از آن تمرینات فوق‌العاده‌ای است که هر که برای نخستین بار انجامش می‌دهد، آن را لحظهٔ بی‌نظیری به حساب می‌آورد: یافتن ناگهانی و آنی کسی که گویی برای زمان مشخصی از ذهنیت خویش آزاد گشته است و بیداریِ آگاهی جسمانی، به گونه‌ای مقاومت‌ناپذیر و بی‌واسطه، با آن همراه است. به این ترتیب اگر می‌خواهید بازیگر را از بدن‌اش آگاه سازید، به‌جای توضیح دادن برای او... فقط تکه‌ای کاغذ سفید روی چهره‌اش بگذارید و بگویید: «حالا به اطراف نگاه کن.» او نمی‌تواند آناً نسبت به چیزهایی که به روش معمول فراموش می‌کند، آگاهی یابد.[167]

در این مرحله، بازیگر از اجبار به اجرا درون قید و بندهای صورتک اجتماعی‌اش، آزاد می‌شود. با این وجود او هنوز هم نمی‌تواند خودش باشد ــ چون بازی کردن در شرایط او هنوز هم ظاهراً پاسخی به پرسش مشاهده‌گر بیرونی است: بازی برای کیست؟ این مشکل در مرحلهٔ دوم، هنگامی حل می‌شود که صورتک، پوشش «دیگری» به خودش بگیرد که مسئولیتی برای اجرا ایجاد می‌کند. در مرحلهٔ نخست، بازیگر خودش نیست، اما در مرحلهٔ دوم او می‌تواند خودش باشد. در مرحلهٔ نخست شخصیت بازیگر سرکوب می‌شود و در مرحلهٔ دوم، فردیت او بروز می‌یابد.

---

1. negative

به‌خاطر می‌آوریم که گروتفسکی در عمل، کاملاً توانا به درک و تحقق این هم‌ارزی حقیقت و «دیگری» نبود. دیگریت در کار گروتفسکی نمایندهٔ شناختی است که در نهایت با بودنِ (وجود) صادقانه در تضاد است. بازیگران گروتفسکی دست آخر از طریق مداخلهٔ حقیقی‌گرایی و به‌خاطر استعدادشان برای از بین بردن تفاوت میان خودشان و کاراکترهایشان؛ می‌توانستند به «بودن» (وجود) دست یابند. اما بازیگران بروک، چنان‌چه دیده‌ایم، به وسیلهٔ زیستن در تجربه‌های کاراکترشان از امتیازات حقیقی‌گرایی برخوردار می‌شوند: سفر از میان صحرا، پرواز مرغان از فراز وادی‌هایشان را دقیقاً بازمی‌تاباند. اما با بهره گیری از صورتک، بازیگران بروک یک امتیاز دیگر نیز دارند و آن حفظ کردن «بودن» (وجود) در ارایهٔ شناخت به وسیلهٔ مقدم دانستن اولی [بودن] بر دومی [شناخت] است. در صورتی که گروتفسکی در این نکته اشتباه می‌کند که «بود» را به‌سان پیامدی از دانستن، جست‌وجو می‌کند، بازیگر صورتک‌پوشیدهٔ بروک، عاقبت، آن را پیامد «بودن» می‌داند. عامل آشکارا جسمانی صورتک‌ها به عمل توامان حقیقی‌گرایی و دیگریت مجال می‌دهد. در واقع، علت این است که صورتک، کاملاً فیزیکی، و از این‌رو به روشنی، «دیگری» است (چنان‌که پدیده‌ای کاملاً متفاوت یعنی نقش نیست)، و بازیگران هنگامی که صورتک می‌پوشند، می‌توانند خودشان شوند. قدرت صورتک‌ها در این است که به‌نحوی کامل، ملموس و به گونه‌ای همزمان «دیگریت» را موجب می‌شوند و آن را از بین می‌برند تا به بازیگر اجازه دهند که خودش باشد و در درون خود، «دیگری» را، که پیش از این دلیلی برای تصور آن نبود، کشف کند.

* * *

دیگریتِ صورتک، مقیاس گستره‌ای است که جنبهٔ متعالی وجود (بودن) در آن سهیم است، و بازیگر طبیعتاً از آن آگاه نیست. بنابراین صورتک نیز

می‌تواند از طریق مشارکت خود و حقیقت در استعلا، به مثابهٔ پدید آورندهٔ وجود (بودن) صادقانه تلقی شود. این هم‌ارزی، محصول همنشینی دو مشاهدهٔ کاملاً متمایز است که در پدیدهٔ تعالی مشترک هستند. نخست آن‌که، از نظر بروک تئاتر مکانی است که در آن نظم استعلایی واقعیت یافت می‌شود: در تئاتر «بازیگری که ــ همانند هر کس دیگری در جامعه، زندگی کسل‌کننده و آشفته‌ای دارد، از امکان بی‌همتایی برخوردار است... امکان لمس لحظات کوتاه شاخصی از تجربهٔ اصیل، اما ناپایدار آن چیزی که در سطح بالاتر تکامل قرار دارد».[168] به زعم بروک نقش‌های بزرگ، همه، نیروهایی در خود دارند که نسبت به آن چیزی که بازیگران به راحتی به‌دست می‌آورند، به مراتب قوی‌تر هستند. فرایند ادغام با کاراکتر، بدین نحو فرآیند جذب انرژی استعلایی و نیز از آنِ خویش ساختن است. دوماً، به مانند روش گروتفسکی، «خود» هنگامی کامل‌تر است که خودش را استعلا بخشد: از نگاه بروک «خودِ بنیادی بازیگر... فراتر از خویشتن‌های معمول اوست».[169] در نتیجه بازیگران می‌توانند به کمک ارایهٔ کاراکترهایشان «خودشان باشند» چرا که این کار مستلزم استعلای «خویش» است، و همانند روش گروتفسکی، بودنِ صادقانه را امکان‌پذیر می‌سازد. به مدد دیگریتِ متعالیِ کاراکتر است که بازیگر بیگانه می‌گردد و به دریافت بالاتری از بودن (وجود) می‌رسد ــ اما نه مقدم بر این‌که چنین روشی از بودن، به خودی خود و به دلیل متعالی بودن‌اش هم‌چون صداقت تلقی شود.

با این وجود، کاراکترهای دراماتیک، عصای جادویی نیستند. نقش‌های بزرگ، علی‌رغم اهرم کردن و قدرت جسمانی، نمی‌توانند کارکردی به کلی مستقل از احساسات آن شخصی داشته باشند که آن‌ها را بازی می‌کند. هیچ کاراکتری نمی‌تواند علی‌رغم طبیعت یا توانایی بازیگر، صداقت را تحمیل کند. کاراکترها در بهترین حالت فرصتی به‌وجود می‌آورند که بازیگر چگونگی به‌کار گرفتن را یاد بگیرد. بازیگران باید برای نقش‌های خود

پرسش‌هایی را طرح کنند که می‌خواهند پاسخ داده شود، پرسش‌هایی که دستاورد جست‌وجوهای جداگانه است. نقش‌ها، صداقت را با استعلا بخشیدن به گستره‌ای به‌وجود می‌آورند که در آن بازیگران، خود به دنبال حقیقت در دیگر محل‌های تضارب آرا هستند. بدین ترتیب در کار بروک نیز، به مانند روش گروتفسکی، درونمایهٔ اصلی تمرینات، خوداستعلایی از طریق تمرینات فیزیکی است.

افراد قبیلهٔ نمونه‌وار بروک، یعنی پیول[1]، «مافوق انسان»[170] تصور می‌شدند به‌خاطر آن‌که همواره «خود را شلاق می‌زدند و شکنجه می‌دادند، خود را تا نهایت درجه تحت فشار قرار می‌دادند و موهبت‌هایی داشتند که هیچ‌کس دیگری نداشت».[171] برابر دانستن تحمل، با وجد و شعف که به‌خاطر کار گروتفسکی برای ما آشناست، ویژگی «عذاب و شکنجهٔ بسیاری از تمرینات فیزیکی است»[172] که یوشی اویدا، بازیگران بروک را در معرض آن‌ها قرار می‌دهد. در آفریقا گروه بیش از نوزده ساعت در شبانه‌روز، آکروباسی، ضرباهنگ، زمان‌سنجی، تعادل و تمرکز کار می‌کردند. کمترین بخش گرفتاری آن‌ها، همانند مرغان عطار، رنج و مشقت خود سفر بود. هنگامی که از بروک پرسیده شد که آیا از بازیگران خود زیادی کار نمی‌کشد با تجاهل‌العارف پاسخ داد: «من معنای این پرسش را نمی‌فهمم».[173]

بروک نیز مانند گروتفسکی اعتقاد دارد «تمرین کردن آزادسازی است و به شما کمک می‌کند تا بر ترس خویش فائق آیید».[174] در عوض، از بین رفتن ترس، به فروپاشی صورتک‌های اجتماعی، یعنی علت عدم صداقت، یاری می‌رساند: هنگامی که بازیگر با عبور از حصارهای شخصی، آرامش به‌دست می‌آورد، نیاز به نمودسازی در اجتماع ضرورتی نمی‌یابد. وقتی بازیگر بر ناشناخته‌ها مسلط می‌شود و بر تکالیف به ظاهر شاق غلبه می‌یابد، بیش از پیش برای ارایهٔ خودش توانا می‌شود. شادابی منتج از تلاش، به‌سان قهرمانان،

---

1. Peulh

مایهٔ خشنودی کسانی است که در شرایط خوداستعلایی، به پذیرش خود نایل می‌آیند (و از این‌رو می‌توانند خودشان باشند).

با این وجود به‌تدریج موانعی که باید بر آن‌ها چیرگی یافت به روشنی بیشتر و بیشتر غلبه‌ناپذیر می‌شوند. تأکید، از امور صرفاً شخصی به استانداردهای عینی‌تر و محدودیت‌های امکانات بشر، تغییر می‌یابد. مانند روش گروتفسکی، مفهوم پرواز، کانونِ هرگونه نمود و ابراز عملی خود استعلایی است. و باز همانند روش گروتفسکی، حقیقی‌گرایی ایجاب می‌کند که بازیگران نه برای تقلید، بلکه برای درک و تحققِ معنای استعلاییِ پرواز کوشش کنند. لو زلدیس[1]، در آفریقا، می‌گوید: «شما می‌دانید که واقعاً ناتوانی در پرواز کردن آزاردهنده است.»[175] او روی فرش جادویی[2]، این اشتیاق را به بوتهٔ آزمایش می‌گذارد:

> لو زلدیس ناگهان... شروع به گردش در یک جنگل و البته درون دایره کرد... .
> و آرام آرام به پرنده تبدیل شد...
> سپس بر شتاب گام‌هایش افزود. او کاملاً به یک پرنده بدل شد و پرواز کرد... .
> او پرید! من دیدم که این کار را کرد. پرنده‌ای شد و از فراز درختان پرواز کرد و در آسمان اوج گرفت...
> آه، اما آیا پاهای او واقعاً زمین را وانهادند؟
> برای من این کشف بسیار بزرگی بود! اهمیتی ندارد!
> کوچک‌ترین اهمیتی ندارد، مشروط بر این‌که به پرواز درآیی.[176]

* * *

1. Lou Zeldis 2. Magic carpet

به‌خاطر داریم که در روش گروتفسکی غِنا و مهارت تکنیکی نه‌تنها برای یاری رساندن به «بودنِ» بازیگر بلکه هم‌چنین به منظور برانگیختن باور در مخاطب ناباور و بی‌ایمان مورد نظر بود. بازیگر در کار بروک نیز به همین نحو، هم «امکان لمس و تماس... با سطح بالاتری از تکامل» دارد و هم «به‌خاطر آن‌که بازیگر در جمع به چنین چیزی دست می‌یابد و آن را به مشاهده کنندگان بازمی‌تاباند، بینش صادقانه ... دست‌یافتنی می‌شود».[177] با این وجود و به مانند کار گروتفسکی مهارت، [و غنای تکنیکی بازیگر] در تئاتر بروک همان اندازه که مستعد اطمینان بخشیدن است، مستعد بیگانه‌سازی نیز هست. همان‌گونه که بروک می‌گوید، این نکته‌ای پرسش برانگیز است که «آیا برای یک گروه بسیار آموزش‌دیده این امکان وجود دارد که با یک گروه از نظر آمادگی در سطح بسیار پایین‌تری، با وجود موانع بدگمانی، حسادت و بیگانه‌هراسی، ملاقات صورت گیرد».[178] در تهران یکی از بازیگران ایرانی که گروه بروک با او کار کرده بود، می‌گفت که «در همهٔ اوقات، احساس کناره‌جویی داشته زیرا به شکاف میان تکنیک خود و گروه پاریسی واقف بوده است».[179] انفصال و جدایی نهفته در این تمایز، فقط بیرونی نیست. در کتاب فضای خالی، بروک دقیقاً با همان استدلالی که توسط گروتفسکی بیان شده بود، می‌نویسد:

> فوت و فن[1]، به سادگی می‌تواند بدل به غرور و هدفی در خودش شود. تبدیل به یک تردستی بی‌هیچ هدفی دیگر غیر از به رخ کشیدن خودِ مهارت ــ به بیان دیگر هنر، ریاکارانه می‌شود.[180]

همان‌گونه که در کار گروتفسکی مشهود است، رویارویی با تمایز و تفوق تکنیکی، هم باعث می‌شود که یاران با یکدیگر دشمن شوند و هم مخل آشکارسازی «خود» بازیگران است.

---

1. know - how

پاسخ بروک به این ایرانی به ستوه آمده چنین است: «فوت و فن مهم‌ترین عامل در این حرفه نیست».[181] این پاسخ شامل تلاش‌های بروک برای بی‌اثر ساختن فشار تفرقه‌انگیز مهارت از طریق پذیرش رویکردی می‌شود که مستلزم «فرآیندی است که نه برای ساختن، بلکه برای منهدم کردن موانعی که به شکل نهان در این راه قرار دارند».[182] ــ که البته دقیقاً همسنگ با از راه نفی گروتفسکی است. اکنون «کار کارگردان این است که به عادت‌ها پاسخ منفی دهد، نه به آموختن».[183] از بازیگرانی که در پی رسیدن به بودن (وجود) صادقانه هستند خواسته نمی‌شود که به مهارت‌هایشان بیفزایند، بلکه باید «جنبه‌های بیرونی شخصیتی، ادا و اصول و عادات خود را دور بیفکنند تا به ساحت بالاتری از ادراک دست یابند».[184] اکنون ما در وادی فقر و فنای عطار به سر می‌بریم.

انگیزش تکنیک سلبی در کار بروک بدون پیشینه نیست. از اوایل سال ۱۹۶۱ بروک به روند حذفی در تئاتر، سوگند وفاداری یاد کرد. او در مخالفت با عنوان کتاب استانیسلاوسکی، تأکید می‌کند که:

> آماده ساختن یک کاراکتر در نقطهٔ مقابل ساختن است ــ این به معنای خراب کردن و برداشتن آجر به آجر هر چیزی در ساختمان عضلات، افکار و قیود بازیگر است که بین او و نقش قرار می‌گیرند، تا وقتی که همهٔ روزنه‌های وجود بازیگر، در معرض تندباد هجوم کاراکتر قرار گیرد.[185]

ناسازه‌ای[1] که به موجب آن بازیگر باید خود را فرو بکاهد، تا بتواند با نیازهای سرشار کاراکتر روبه‌رو شود، به‌نحوی شایان توجه، همان‌گونه که بروک در فضای خالی می‌نویسد، شبیه روشی است که بر مبنای آن بازیگر گروتفسکی به همان اندازه‌ای که «می‌گذارد تا نقش در او «نفوذ» کند»[186]، فعالانه در جست‌وجوی کاراکتر نیست. کتاب فضای خالی به سال ۱۹۶۸

---

1. paradox

منتشر شد، به سوی تئاتر بی‌چیز نیز. عنوان هر دو حاکی از بیرون افکندن چیزهای اضافی به منظور تمرکز و تجمع بیشترین تأثیر است. در کار هر دو کارگردان این نکته هم به تکنیک بازیگر و هم به اسباب و آلات صحنه، به یک اندازه اشاره دارد. در سال ۱۹۶۲، فرآیند آماده‌سازی لیر شاه برای بروک مستلزم حذف نظام‌مند صحنه‌آرایی، چهره‌آرایی، موسیقی و حتی رنگ بود. نوزده سال بعد، اجرای تراژدی کارمن[1] نیز مشق دیگری در بهره گیری کامل از سادگی روی صحنه محسوب می‌شد. بروک مدت زیادی حول و حوش «نقطهٔ خلأ»[2] گروتفسکی پرسه می‌زد.

از راه نفی و مهارت تکنیکی، با هم همزیست هستند بی‌آن‌که تضادی داشته باشند. چراکه به وسیلهٔ مکملی ضروری به هم متصل گشته‌اند. درست همان‌گونه که خودانگیختگی فقط وقتی معنادار است که بازیگر ارزش‌های نظم را درک کرده باشد؛ و درست به همان نسبت، سادگی و صداقت، همهٔ نیرویش را هنگامی تحقق می‌بخشد که بازیگر با پیچیدگی، کار خود را شروع کند و آن‌قدر کار کند تا به سادگی نایل آید. در کار عطار رنج سفر پیش‌شرط ضروری درک و تحقق این نکته است که تحمل رنج ضرورتی ندارد. احساس مشابه این موضوع ــ ربطی که در نهایت بی‌ربط می‌نماید ــ برای بازیگران بروک در این نکته نهفته است که «آنان به این دریافت می‌رسند که تجربه‌های گذشته، همگی باید دور ریخته شوند و باید خود را برهنه سازند».[187] مهارت و سادگی، متناوباً به یکدیگر وابسته‌اند. بازیگران بروک پس از آفرینش شکوه **اورگاست**[3] و اجرای آن، در سفر آفریقا برای آزمودن و ساختن یک ارتباط سادهٔ دراماتیک، با تکه‌ای نان یا یک جفت کفش کهنه، به تلاشی همه‌جانبه دست زدند.

در نگرش گروتفسکی، از راه نفی شیوه‌ای است برای تهی ساختن «خود»

---

1. Tragédie de Carmen 2. point of emptiness 3. Orghast

تا براساس آن بتواند از «نیرو»[1] پر شود. در نگاه بروک نیز، تلاش برای نیل به یک نیروی جادویی و بهره‌گیری از آن، با «فقر و حرمان» ارتباط دارد. بدن بازیگر از طریق انکار «می‌آموزد که خود را به روی چیزهای نامرئی بگشاید».[188] واژهٔ «گشودن» در نظر بروک به مثابهٔ صفتی تکرار می‌شود که توصیف‌کنندهٔ شرایط پذیرش هشیارانه است؛ محصول مصادره‌ای نظام‌مند است و مواجهه با جهانی روحانی را تسهیل می‌کند که در غیر این صورت دست‌یافتنی نیست. در کتاب فضای خالی، بروک در مورد بازیگر اظهار می‌کند: «اگر بازیگر به آرامش، گشودگی و انس دست یابد، آنگاه چیزهای نادیدنی، از آن او می‌شوند، به درون او راه می‌یابند و ما را نیز فرا می‌گیرند.»[189]

بخشی از هدف سفر به آفریقا دست‌یافتنی کردن این هم‌ارزی برای بازیگر است ــ اگر نه با تجربه، دست‌کم با نیروی مثال. در اُشوگبو[2] بازیگران، گروهی از زنان قبیله را درحال رقص می‌بینند:

> بی‌هیچ کوشش یا تمایل آشکاری، بدن‌های آنان سوخت و ناپدید شد... بدن‌های انسانی تبدیل به وسیله‌ای برای روح شد... من به وجود محض، بصیرت یافتم. و خدا از برابر چشم‌های ما گذشت.[190]

بروک به دنبال سرمشق نمونهٔ آفریقایی‌اش، از بازیگر خود می‌خواهد که او نیز باید:

> «من»[3] خود را از دست بدهد. بدن او باید به هوا تبدیل شود. حرکت‌اش باید چنان جذاب و با چنان یقین حیرت‌انگیزی جریان یابد که گویی خود به خود اتفاق افتاده... کلیت او باید یگانه شود. چنین حالتی، که بدون کوشش یا خواست آگاهانه دست‌یافتنی است... «هنر طبیعی»[4] نامیده می‌شود.[191]

---

1. force 2. Oshogbo 3. ego 4. artless art

در هر دو مورد، تمامیت به مثابهٔ کنش راحت و ناخواسته نشان داده می‌شود ــ جنبهٔ جسمانی یگانگی حقیقت بیرونی و درونی. چنین چیزی به نسخ و لغو «خود» ارتباط دارد: در هر دو مورد، تمامیت درونی هم‌چون پیامد درهم شکستن مقاومت «خود»، تا مرز انکار آن، دست‌یافتنی می‌شود. عنصر حرکت‌دهندهٔ ادراکی، که در آن چنین معادله‌ای، بیانی عینی می‌یابد، سیالیت است ــ نبود درنگ زمانی بین اندیشه و کنش، درون و برون.

بازیگران بروک نیز به مانند روش گروتفسکی باید به وسیلهٔ کار کردن روی بدن‌هایشان، مترصد این شرایط باشند. در کارگاه، شیوهٔ بروک برای برانگیختن حساسیت بازیگر نسبت به ارزش‌های سادگی، شامل دستور به آنان برای انجام تکالیفی معین می‌شود در عین حال که به‌خاطر کاهش شدید ابزاری که در دسترس‌شان قرار می‌گیرد، تحت فشار هستند. به‌عنوان مثال بازیگر برای انتقال ایده‌ها به دیگران باید از کمترین ابزار سود جوید تا آن‌جا که به یک انگشت یا فقط یک لحن صدا محدود باشد. تحمیل این محدودیت‌ها، موجب انتقالِ پتانسیلِ ارتباطیِ هر یک از عناصری می‌شود که قابلیت ترکیب دوباره دارند، تا در درون «خود» وسیله‌ای با حساسیت بالاتر ایجاد کنند. به عبارتی هستی‌شناختی، چنین چیزی در حقیقت از طریق قطع کردن همهٔ خصوصیات جانشینی به‌دست می‌آید که بر مبنای آن‌ها «خودِ» نامعتبر و بدلی، به‌خاطر اطمینان خاطر فرساینده‌اش به آن، متکی است. بازیگران باید با تسلط یافتن بر چیزهای غیراساسی، به آن‌چه که ماهیتاً هستند، دست یابند.

در آفریقا، تجربهٔ بازی همراه با قبیله‌ای که گروه با آن هیچ‌گونه انگاشت مشترکی نداشت، خود بخشی از تمرین بود که به منظور بیگانه ساختن چیزهای غیرضروری و تحریک به ترک آن‌ها طراحی شده بود. درک بروک از مزایای بازی با مخاطبِ از بیخ و بن «دیگری»، به دوران بلافصل پس از

اجرای رومئو و جولیت[1] ۱۹۴۷ بازمی‌گردد ــ زمانی که او با ناراحتی نوشت که هیچ راهی برای سنجش شایستگی‌های واقعی چنین اجرایی نیست مگر این‌که در استراتفورد[2] مخاطبی بدون پیش‌فرض دربارهٔ اجراهای شکسپیر داشته باشیم.[192] بروک در زمان رؤیای شب نیمهٔ تابستان از روشی سخن گفت که در آن، کودکان به مثابهٔ «مخاطبین پویای بدون پیش‌فرض هستند... و می‌خواهند همه چیز برایشان آشکار شود».[193] از آن‌جا که تحمیل کاهش شدید ابزار کار بازیگر، هم تصنعی است و هم برای اتکای تصادفی روی ضوابط مشترک تمرین تئاتر ضعیف به‌نظر می‌رسد، کارِ بداهه‌پردازی در مقابل مخاطب کودک، بازیگران را وامی‌دارد که مبانی هنر خود را براساس شیوه‌ای واقعی‌تر و مطمئن‌تر بنا کنند.

با این همه، بعید می‌نماید که کودکان غربی، با فرض‌های ماهوی و قراردادهای رویداد تئاتر، کاملاً ناآشنا باشند. برخلاف آن، مخاطبین آفریقایی، از آن‌جا که احتمالاً با پیش‌پندارهایی مانند گرایش‌های اخیری که در فعالیت‌های تئاتری غرب به‌وجود آمده، آلوده نگشته‌اند؛ کاملاً به روشنی خواهان آن‌اند که بازیگران بروک، ارتباطی که آن‌ها در پی آن هستند را عرضه کنند؛ ارتباطی که با دست کشیدن از پیچیدگی‌های بیهوده به‌دست می‌آید ــ دقیقاً همانند آن چیزی که در از راه نفی از آن‌ها خواسته می‌شود. بروک در گفت‌وگو با مایکل گیبسون[3] شرح می‌دهد که چگونه نمایش دادن برای مخاطبانی که برایشان در بهترین حالت «آدولف[4] جنگجویی بود که در بسیاری از جنگ‌ها پیروز شد»[194]، به عاری شدن بازیگران از چیزهای غیرضروری پیچیده کمک می‌کند:

> به سادگی می‌توان به این نتیجه رسید، جایی حصارهای بین بازیگر و مخاطب احساس می‌شود که بازیگر در یک شکل و چارچوب قرار داشته باشد...

---

1. Romeo and Juliet 2. Stratford 3. Michael Gibson 4. Adolf

> پیش از این در جاهایی بوده‌ایم که به هیچ‌وجه دارای سابقهٔ تئاتری نبود؛ به یک معنا چنین چیزی حتی قابل تصور هم نبود. چنان‌چه اگر کسی به هنگام راه رفتن ناگهان خم می‌گشت در آن لحظه حقیقتاً هم‌چون یک بیمار تلقی می‌شد...
> این موضوع بسیار جالب‌توجه بود، یعنی واقعاً از نقطهٔ صفر شروع کردن.[195]

در این زمینه هیچ‌گونه ساده‌لوحی یا تبختری وجود ندارد. بروک از نظریه‌ای بهره می‌گیرد که مخاطب آفریقایی را حقیر نمی‌شمرد بلکه دیگریت او را مدنظر دارد ــ که اگر درست باشد می‌تواند به‌شدت، به برانگیختن از راه نفی متکی باشد. تفاوت میان پندارهای گروه و تماشاگر آفریقایی بازیگران را وامی‌دارد تا از پیش‌پندارهای خود دست شویند. همان‌گونه که این دست شستن بی‌شک با آسیب‌پذیری در مقابل «نیرو» مرتبط است، عاری شدن از شکل‌های بیهودهٔ عالمانهٔ تئاتر با برکندن صورتک‌های شخصی، ملازم است. فرآیند بازاندیشی در شکل‌های تئاتر با ارزشیابی دوبارهٔ خود مترادف است. از میان اعضای گروه بروک، شاید تنها یوشی اویدا توانست به شجاعت انکار «خود»، به مثابهٔ ابزار کشف کامل، دست یابد. هیلپرن می‌نویسد: «طی سالیان، او مصرانه و صادقانه کوشید تا روساخت خویش را فرو پاشد. و... گشایشی صورت گرفت... تصویر زیبای ساخته‌شدهٔ یوشی جای خود را به چیزی حقیقی‌تر داد. او بیش از پیش خودش شد».[196] بودن، نبودن است. برای بودنی حقیقی، بازیگر باید بیاموزد که حضور داشته باشد.

* * *

مساعدتی که بازیگران بروک از مخاطبین آفریقایی خود می‌خواهند، به‌خاطر بار استثماری آن آسیب‌پذیر است. در گستره‌ای که بازیگران از مخاطب، برای آزمودن آن چیزی که در نهایت و به‌طور خاص، روشنگرانه

است، بهره می‌گیرند؛ کار بروک در آفریقا به‌نظر خودبینانه و تحمیلی به‌نظر می‌رسد. بروک ادعا می‌کند «در تئاتر بدون مخاطب، حقیقتی وجود ندارد»[197]، با این‌که می‌خواهد خودآیینی[1] ملال‌آور گروه را بی‌اثر کند، در حقیقت به دیدگاهی دامن می‌زند که بر مبنای آن از نظر بروک، کارکرد تماشاگر تقویت‌کنندهٔ دستاوردهای شخصی بازیگر است.

با این همه، بهره‌گیری از مواجهه به‌عنوان شیوه‌ای برای محقق ساختن گسترهٔ تمامیت بازیگر، الزاماً به این معنا نیست که ارتباط، نسبت به «بودن» در درجهٔ دوم قرار دارد. هم‌چنین این دیدگاه را نیز رد نمی‌کند که خوشایندیِ بازیگر، علی‌رغم جذاب بودن ذاتی‌اش، در بهترین حالت، مرحله‌ای ضروری پی‌گیری هدفی اساسی‌تر، تئاتری که در آن «افراد محرمانه‌ترین حقایق خود را با دیگر افراد در میان می‌گذارند، ... و در یک تجربهٔ جمعی با آن‌ها سهیم می‌شوند»،[198] است. هنگامی که مرکز بین‌المللی تئاتر ممتاز[2] به مرکز بین‌المللی خلاقیت تئاتر[3] تبدیل می‌شود، از نظر بروک «تجربهٔ شخصی، دیگر به‌عنوان هدف تلقی نمی‌شود و ما به‌سوی کشف مشترک می‌رویم».[199] اکنون وظیفهٔ تئاتر این است که معنای قرار دادن «بشر در ارتباط با بشر»[200] را کشف کند، و نیز «رویارویی‌های جنینی و آغازین... بین روان‌های پیش از این محصور»،[201] که می‌توانند آن‌ها را «کمی زنده‌تر»[202] سازند، را امکان‌پذیر کند. روشنگری بازیگر ذاتاً اهمیت والایی ندارد. سودمندی آن به گستره‌ای بستگی دارد که با آن می‌توان پلی بین مردم ساخت تا شکل‌هایی که مبادله را میسر می‌سازند، یافت شود. بروک می‌گوید: «آن‌چه من در تئاتر جست‌وجو می‌کنم، عمل ارتباط است».[203] دیگریت انسان آفریقایی، به گونه‌ای اقتباسی، فقط زمینهٔ تقابلی است که برای از نو زنده کردن خود درونی بازیگر طراحی

---

۱. Solipsism (خودباوری) نگرشی معرفت‌شناختی مبتنی بر آن‌که تنها خود وجود دارد و یا قابل شناخت است. (م)

2. Centre International de Recherche Theatrales

3. Centre International de Création Theatrales

شـــده است. نـــهایتاً آن‌کـه دورافـتادگی آفـریقایی فـاصله‌ای است کـه بـاید درنوردیده شود، خصوصیتی که باید زدوده شود. سفر، ما را به وادی عشـق عطار رهنمون می‌کند.

اولویتی که بدین نحو به مواجهه داده می‌شود، با بهره‌گیری از مـواجـهه برای حفاظت از تمامیت درونی ناسازگار نیست. برای ایجاد مواجهه، عریان شـــدن از چـیزهای غـیرضروری بـه روش از راه نـفی مـورد نـیاز است. در گستره‌ای که که از راه نفی می‌تواند نقطه اتکایی برای ایجاد تـمامیت درونـی باشد، کوشش برای خـلق مـواجـهه بـا آفـریقایی‌ها مـی‌توانـد دربـردارنـدهٔ رویکردی با شرط صادقه بودن تلقی شود. از آن‌جاکه مواجهه تنها یک نشانهٔ بیرونی قابل اثبات از تمامیت درونی است، قابل فـهم و پـیش‌بینی است کـه هم‌چون آزمونی برای تمامیت درونی تلقی شود. با این وجود، تلقی مواجهه بدین‌گونه، کوچک شمردن آن نیست. هم‌چنین به معنای درجهٔ دوم پنداشتن آن نسبت به صداقت هم نیست. تمامیت درونی و مواجهه، به گونه‌ای مکمل هم هستند و با دادن اولویت به ملاقات توافـق نـدارنـد، مـواجـههٔ نـاموفق، سرمشق مؤثری برای نمود ماهیت نقص‌هایی است که محدودکنندهٔ «خـود» هستند. از سوی دیگر و در صورت موفقیت، مواجـهه ارزشـمند است، نـه به‌خاطر این‌که تمامیت درونی را آشکار می‌کند؛ بلکه به‌خاطر تمامیت بیرونی که این موفقیت یکی از نشانه‌های آن است. همان‌گونه که تئاتر بدون مخاطب تصور ناکردنی است، به همان نسبت از نظر بروک نیز، حقیقت بدون ملاقات بی‌معنا است.

مـــعادلاتی کـــه در ایـــن شـــبکه[1] و چـارچـوب، تـحت عـنوان تـئوری «رنگین‌کمان»[2] توسط بروک ادعـا شـده‌انـد، از لحـاظ جـامعه‌شناختی شک برانگیز، اما از نظر متافیزیکی جالب توجه است:

من یک انسان‌شناس را با این نظر که همهٔ ما آفریقا را در درون

---

1. matrix 2. Rainbow theory

خود داریم، به چالش کشیدم. من به شرح باور خود مبنی بر این‌که هر یک از ما تنها بخشی از یک انسان کامل هستیم، پرداختم:
این‌که بشر کاملاً مترقی دربردارندهٔ آن چیزی است که امروزه تحت عنوان آفریقایی، ایرانی یا انگلیسی طبقه‌بندی شده است...
هر فرهنگی بیانگر بخش متفاوتی از اطلس درونی است: حقیقت انسان کامل، جهانی است و تئاتر مکانی است که در آن قطعات معما می‌توانند به یکدیگر بپیوندند.[204]

در اصل، تمامیت درونی و تمامیت بیرونی به واقع یکی و یگانه هستند. که، با وجود همهٔ فرض‌های اثبات‌نشدنی جریان رمانتیک‌اش، ایده‌ای اصیل و قابل احترام است. به‌عنوان مثال در اوپانیشادها[1] «برهمن[2] [نظم گیتیانه] همه است و آتمن[3] [خود] برهمن[4] است».[205] بنابراین وقتی بروک ادعا می‌کند که از

---

۱. اوپانیشادها، مجموعهٔ سرودهای کهن و عرفانی هندی هستند که بخش واپسینِ وداها محسوب می‌شوند و مربوط به حکمت الهی و طریق وصول به معرفت ایزدی است. (م)
۲ و ۳. آتمن و برهمن، دو ستون استواری هستند که کلیت ساختمان حکمت «ودانتا» بر آن استوار است. «شانکارا» فیلسوف و متأله شهیر هندی در تفسیر برهمن می‌نویسد: واژهٔ برهمن به مفهوم وجود نامحدود و اسم بلا رسم ذات باری است... برهمن هم مبدأ عالم است که از آن همهٔ موجودات صادر می‌شود و هم ضمیر و لطیفهٔ وجود ماست که بدان آتمن می‌گویند. و هر کس به کنه حقیقت خود پی ببرد به کنه حقیقت هستی پی برده است. دربارهٔ یگانگی آتمن و برهمن در متون کهن هندی آمده است: «در ازل (agre) ای پسر (somya) این هستی (sad - idam) که یکی است (ekam) و ثانی ندارد، وجود داشت. از این نیستی، هستی پدید آمد.» و هم‌چنین در اوپانیشاد آمده است: «این وجود که جوهر لطیف است و حقیقت باطنی همهٔ موجودات عالم است؛ آن حق است، آن آتمان است و تو آن هستی»... «آن» (tad) یعنی برهمن، «تو» (tvam) یعنی «جان» (jiva) و «هستی» (asi) رابطهٔ این معادله است. به عبارت دیگر آتمن که حقیقت باطن وجود ماست، با برهمن که مبدأ و اصل عالم است در واقع یکی است.
در واقع اساس تعلیمات اوپانیشاد مبتنی بر این معناست که آتمن مساوی است با برهمن. (برگرفته از ادیان و مکتب‌های فلسفی هند نوشتهٔ داریوش شایگان). (م)

4. self

طریق مواجهه، شما بخش‌های گمشدهٔ خویش را بازمی‌گردانید، کنش متقابل گروه با آفریقایی‌ها مقهور تمامیت بازیگر نمی‌شود اما با آن مترادف است.

این حقیقت که صداقت و مواجهه قابل تعویض و مترادف هستند، بر این نکته دلالت دارد که، همان‌گونه که مواجهه می‌تواند برای آزمودن تمامیت درونی به‌کار گرفته شود، به همان نسبت تمامیت درونی نیز می‌تواند هم‌چون روشی برای دستیابی به نوعی از هماهنگی اجتماعی دنبال شود. این تنها دو جور گفتن یک مطلب نیست: هرچند که این فرآیند مستلزم یک چیز است (سفر به آفریقا). جهت‌گیری گروه، اکنون بسیار بیشتر به باور گروتفسکی نزدیک است ــ امکان به‌دست آوردن درمان‌های اجتماعی از طریق جد و جهد درونی. چنان‌که به‌یاد داریم مبنای قرابت گروتفسکی با تارکوفسکی بر همین نکته بود، نقطه‌ای که ما این فصل را از آن‌جا شروع کردیم. از نظر بروک نیز تئاتر به‌عنوان واسطهٔ مشارکت می‌تواند آشکارا «میان اجزای جهان عامل توازن باشد».[206] در جهانی که نارضایتی و مخالفت همه‌گیر است، جست‌وجو و نشر تمامیت از راه مواجهه برای بروک بازگشتی است به «اهداف اولیهٔ تئاتر، یعنی تقدس و شفابخشی».[207] از آن‌جاکه عدهٔ اندکی از مردم برای بهره‌گیری از الهام، دینداری سنتی را در خویش حفظ کرده‌اند، هنرها باید قابلیت مقدس و نهفته خود را گرامی بدارند. اگر آرمان هنر، زدودن بی‌برنامگی که مشخص‌کنندهٔ حضور طبیعی تمامیت در زندگی ماست باشد، پس تئاتر به‌عنوان واسطهٔ ملاقات ،برای انجام این کار از دیگر چیزها توانایی بیشتری دارد. چنان‌چه تئاتر بخواهد به جامعه‌ای یاری برساند که بدبختانه «از آرمان‌ها، باورها و تصدیق‌ها که مقبول عام و مشترک است بهره نگرفته»،[208] می‌تواند این کار را با فراهم کردن آن چیزی صورت دهد که مردم بیشتر به آن نیاز دارند ــ همنشینی و مصاحبت بر مبنای وجود خود آن‌ها.

* * *

کارگردانی که در پی متحد ساختن جامعه از طریق درک و تحقق کامل تمامیت است، نخست باید بکوشد، که گروه خود را به طریقی به وحدت برساند: بازیگران باید به کشف مو به موی موقعیتی بپردازند که می‌خواهند آن را در مقابل تماشاگران عرضه کنند. اما درست همان‌طور که تمرینات یک نمایش مرسوم، نه‌تنها مستلزم ایجاد مجموعه‌ای از حوادث است، بلکه به گونه‌ای آن‌ها را منتقل می‌کند که معنایشان می‌تواند به نحوی شایسته، درک شود؛ به همان نسبت گروه بروک نیز باید نه‌تنها در تمامی تجربیات، بلکه به‌ویژه در تجربهٔ ملاقات، سهیم شود. این توضیح واضحات نیست: دور باطل یک نظر، باعث آشنایی‌زدایی آن می‌شود. بروک باید تمرینات را به نحوی طراحی کند که بازیگران به گونه‌ای یکسان در آن مشارکت داشته باشند تا آن نواحی از انرژی را کشف کنند که در آن وجودِ (بودن) صادقانه و تمامیت بیرونی، یکی هستند.

در نخستین مراحل کار، هنگامی که بازیگران هم‌چنان در پی افزایش اعتماد به توانایی‌های خود هستند، تا بتوانند در عمل به نقطهٔ اختصاصی تمامیت برسند؛ تمرینات بر فرض همزیستی حقیقت درونی و بیرونی از طریق به کارگیری نیروی دلالت‌گر قیاس،[1] استوار هستند. به‌عنوان مثال، «یک گروه از بازیگران هر یک بخشی از یک شخص واحد، از جمله کارکردهای نامرئی مثل صدا، یا ناخودآگاه، را به نمایش می‌گذارند، رابطهٔ منطقی بین یک کل»[209] را جست‌وجو کنند. در این‌جا گروه باید واقعاً مانند یک تیم کار کنند (دست‌یافتن به تمامیتی بیرونی) تا از لحاظ نمادین حالت یکپارچگی در فرد را که در آن مرئی و نامرئی یکی است، نشان دهد (شرایط تمامیت درونی). بنابراین این تمرین هم به بازیگران فرصتی برای کار با یکدیگر می‌دهد تا احساس هماهنگی گروهی به‌وجود آید؛ و هم به گونه‌ای آشکارا پیوندی میان این شرایط و آن‌چه که هر بازیگر به‌نحوی انفرادی می‌خواهد فراهم می‌کند ـ

---

1. analogy مقایسه. تشبیه. شباهت.

حالت اتحاد درونی. هماهنگی بین بازیگران دقیقاً دربرگیرندهٔ الگویی از صداقت شخصی است.

در یک صورت پیچیده‌تر این تمرین:

> الف به شغل نیاز دارد... و بین تملق گفتن و یا خالی کردن خصومت خود، گیر کرده است. بقیهٔ گروه... به لحاظ شخصیتی یار الف هستند... آن‌ها همانند الف تنها هنگامی سخن می‌گویند که الف به پرسش‌های مصاحبه‌گر پاسخ می‌گوید و واکنش آن‌ها نیز تماماً به وسیلهٔ آن‌چه الف درواقع می‌گوید، و آن‌چه که آن‌ها از طرز سخن گفتن او برداشت می‌کنند، تعیین می‌شود.[210]

باز هم، همکاری میان بازیگران از لحاظ بیرونی، شامل تصویر کارآمد تمامیت درونی می‌شود. با این وجود به‌خاطر آن‌که در تمرین پیشین، تمامیت درونی، هم‌چون یک ایده تجربه شده است، اکنون می‌تواند در عمل تحقق یابد. به وسیلهٔ حذف زمان اندیشیدن است که تمرین، شروع حالت سیالیت در فرد را ممکن می‌سازد. این نشان‌دهندهٔ حالت تمامیت درونی است که، در صورت رخ دادن، آشکارا می‌تواند به خلق تمامیت بیرونی بین بازیگران یاری رساند. هرچه بازیگران به ذهن خودآگاه خود کمتر اجازهٔ مداخله در واکنش‌هایشان را بدهند، از سوی بقیهٔ گروه بهتر پذیرفته می‌شوند. به همان نسبت هرچه نسبت به دیگران دقیق‌تر باشند، پاسخ درست دادن به پرسش‌ها آسان‌تر می‌شود. بر همین اساس این تمرین حقیقتاً قادر است معنای استعاره‌ای را تحقق بخشد که به وسیلهٔ ساختارش عرضه می‌شود. هرچه بازیگران کمتر به ذهن و بدن تفکیک شوند، گروه نیز به مثابهٔ یک کل کمتر به اجزا تفکیک می‌شود و بالعکس.

انگارهٔ بروک از جریان تمامیت در گروه، یک دایره است. در کارگاه، این دایره با مجموعه‌ای از تمرینات خلق می‌شود که برای آشنا ساختن بازیگران با

صف عوامل به هم پیوسته، که دربرگیرندهٔ محل تلاقی تمامیت درونی و بیرونی می‌شود، طراحی شده است. در تمرین نخست، ژست‌ها و حرکاتی گرد یک دایرهٔ بین بازیگران انتقال می‌یابد و آن‌ها باید چیزی را که دریافت می‌کنند، به گونه‌ای جرح و تعدیل کنند که درستی ضرباهنگ گروه را از بین نبرد.[211] هم‌چنین، بازیگران می‌توانند «کلماتی را در دایره به طرزی متوالی دهان به دهان بچرخانند که مانند بیان طبیعی یک عبارت واقعی جلوه کند».[212] در هر دو تمرین، هنگامی که موفقیت یا شکست به گونه‌ای ملموس در شکل طبیعی عبارت یا حرکت ساخته شده نمود می‌یابد، تمامیت به‌عنوان یک دستاورد از پردهٔ ابهام بیرون می‌آید. وابستگی متقابل تمامیت درونی و بیرونی به شیوه‌ای شکل می‌گیرد که در آن هر دو حالت، آشکارا به برخورداری از ویژگی منحصر به‌فرد بازیگر منوط هستند: گشودگی. گشودگی بازیگران به «نیرو» (که برای ساختن تمامیت درونی است) کیفیتی است که در کار بازیگران برای ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر از آن‌ها خواسته می‌شود (که برای ساختن تمامیت بیرونی است). دایره، آن هنگام شکسته می‌شود که یا بازیگران خودآگاهانه جلوه‌های پیچیده‌ای را بسازند (که با از راه نفی به تمامیت درونی راه نیافته است)، و یا آن‌که آن‌ها، برحسب تمامیت بیرونی، نسبت به تصاویری که دریافت می‌کنند، نتوانند واکنش مناسبی نشان دهند.

هماهنگی در یک گروه بازیگر که به گوناگونی مرغان عطار هستند، به دو دلیل قابل توجه است: اول آن‌که، وابستگی متقابلِ تمامیت بیرونی و صداقت را نظم می‌بخشد. احتمال وجود عوامل محلی که ایجادکنندهٔ حالت سیالیت در گروه هستند، به فراخور ناهمگنی در گروه کاهش می‌یابد. دوماً، دامنه‌ای که گروه، در آن به گونه‌ای افراطی (شدید) چندزبانی است، مقیاس گستره‌ای است که در آن تمامیت حاصل شده، می‌تواند کیفیتی جهانی نامیده شود. از آن‌جایی که اعضای گروه، هم نمایندهٔ کشورها و هم نمایندهٔ فرهنگ‌ها

هستند؛ این جهان شمولی، دارای بُعد جغرافیایی و بعد زمانی، هر دو، است. در واقع، سنت‌های ارایه شده (تئاتر نو[1]، طبل‌نوازی یوروبا[2] و غیره) خود، به‌خاطر قدمت‌شان نزدیک‌ترین چیزهایی هستند که در تداوم فرهنگی، از آن برخورداریم. در نتیجه، هرگونه ارتباطی بین این نظام‌ها، مسألهٔ جهان شمولیِ[3] به کارگیری تمامیت بیرونی را تقویت می‌کند.

از نظر بروک این سنت‌ها، به این دلیل به‌ویژه دارای ارزش‌اند که شاخص‌های فیزیکی را در خود جا داده‌اند، به منظور آن‌که جریان‌های عمیق تمامیت بتواند مورد بهره‌برداری قرار گیرد. بر همین اساس وقتی بروک از گوناگونی بازیگران‌اش برای آشنایی آنان با اصوات، شکل‌ها و نگرش‌های جاهای مختلف دنیا بهره می‌گیرد، هدف این است که آن‌ها به لحاظ جسمانی پاره‌ای از عقلانیتی را جذب کنند که این نظام‌ها را قادر می‌سازد تا یکپارچه باشند:

> همهٔ گروه زانو می‌زنند. چوب‌های کوچک یا بادبزن‌هایی در دست دارند. روبه‌روی آن‌ها یوشی اویدای سخت‌گیر و منضبط نشسته است. بازیگران یک آواز کهن ژاپنی را به زبان ژاپنی می‌خوانند. هر از گاهی، اویدا به گونه‌ای ناگهانی، آن‌ها را متوقف می‌کند. صدا را تصحیح می‌کند و از نو شروع می‌کند... باگایوگو[4]... یک آواز آفریقایی را آموزش می‌دهد... در سکوت گروه به تایی چی بازمی‌گردند....[213]

در کارگاه، انتقال یافتن جسمانی این سنت‌ها، به گونه‌ای سازندهٔ جهان‌شمولی است که دقیقاً با ساختن تمامیت بیرونی به وسیلهٔ افراد در حالت سیالیت تجانس دارد:

> دو بازیگر در سکوت رودرروی هم قرار گرفتند. یکی از آن‌ها تعدادی حرکت بدون الگو را اجرا می‌کرد و دیگری در پی آن

---

1. Noh theatre 2. Yoruba drumming 3. universality 4. Bagayogo

بود که این حرکات را تا حد امکان هم‌چون آیینه‌ای بازتاباند که در بهترین حالت و در نهایت، پیش‌بینی غریزی حرکت بعدی است.[214]

آشنایی فرهنگ‌های بیگانه نسبت به هم (یک طبّال آفریقایی تایی چی اجرا می‌کند) از حساسیت دقیق دوجانبهٔ افراد (باگایوگو و اویدا) بازنشناختنی است. به همان اندازه، تلاش‌های بازیگران برای گشوده بودن نسبت به سرچشمه (دارا بودن تمامیت درونی به مثابهٔ کارکرد از راه نفی) به‌طور تفکیک‌ناپذیری با توانایی‌شان برای گرد هم آمدن و ساختن تمامیت بیرونی، پیوند دارد. چراکه آتمن و برهمن یکی هستند و باید این‌گونه باشند. در سیالیت جسم و روح، خود و دیگری، ما و دیگران، یکی هستند.

* * *

چنان‌چه کشف بروک در مورد مواجهه، به مثابهٔ واسطهٔ تمامیت برای تحقق‌یافتنِ نوید قابلیت‌های درمانی آن است، پس باید در نهایت، نقش بسیار بزرگی برای جمع قائل شود. هم‌ارزی میان مواجهه و تمامیت که در کارگاه، مورد تدقیق و اثبات قرار گرفت، اکنون باید در ساختن فضا برای مخاطب گسترش یابد. مع‌هذا به‌خاطر آن‌که خصوصیت حیاتی مواجهه بین اجراکننده‌ها در تمرین، فعال بودن آن است، بروک باید تدبیری بیندیشد تا نسبت به این‌که مخاطبین‌اش از لحاظ فیزیکی درگیر کنش هستند، مطمئن شود. همراه با گنجاندن مخاطب در طرح درمانی اثر، بایسته است که هرگونه تأثیری که عناصر جسمانی روی بازنمود تمامیت دارند، مهار شود.

چنین انتظار می‌رود که برخورد و تلاقی عمیق و همبستگی خاصه مثبت بین تماشاگر ـ شرکت‌کننده و تمامیت بیرونی، از برخی جهات برای کارگردانی که در پی تجلی و ظهور است، به مثابهٔ پادزهر دودستگی اجتماعی تلقی شود. با این وجود، تقریباً همهٔ فرصت‌هایی که در آن تمامیت بیرونی در

آفریقا به‌دست می‌آید، دارای دو خصیصهٔ مشترک هستند: توانایی آشکار قبایل مشخص برای تحقق گشودگی‌شان به نحوی جسمانی، و این حقیقت که، اغلب به‌طور تصادفی، این فعالیت بر اجرای بروک مقدم است. هرگز دیده نشده که بروک در مخاطبان‌اش انگیزشی برای مشارکت ایجاد کند: مواجهه تنها در صورتی ایجاد می‌شود که یک قبیله به گونه‌ای طبیعی، هم تمایل به اجرا داشته باشد و هم متعاقباً همکاری با گروه پاریس را تأیید و تحمل کنند. بروک به محض شنیدن صدای قبیله پیول، برنامهٔ شبانه‌ای را با آن‌ها ترتیب می‌دهد. توفیق این رویارویی کاملاً به تمایل پیول در ساختن موسیقی همراه با گروه بروک بستگی دارد. در ملاقات با توارگ‌ها[1]، مواجهه باز هم منوط به این حقیقت است که زنان قبیله‌ای از قضا آغازگر اجرا بوده‌اند:

> ضربان، فراتر از مهارت‌های نسل‌ها بود...
> سوادوس[2] با تأمل... به موسیقی آن‌ها پیوست...
> توارگ‌ها اکنون هیجان زده شده بودند، و فریادی از سر شوق
> بر سر این شرکت‌کنندهٔ ناخوانده کشیدند...
> دیوارها فرو ریخت. و به‌جای آن مبادله‌ای واقعی، مشارکتی
> ارزشمند و حقیقی شکل گرفت...[215]

سرزندگی کار در ووسلی[3] و گانگارا[4] دقیقاً به پیشی گرفتن اجرای آفریقایی‌ها بستگی دارد. در گزارش این اجراها اصطلاح «مخاطب» به نوبت به گروه پاریسی و محلی‌ها ارجاع می‌شود ــ اما فقط با همین ترتیب.

این حقیقت که بروک در آفریقا واقعاً در جست‌وجوی مشارکت نیست، هنگامی که با نقشی همراه می‌شود که به گونه‌ای اتفاقی اجرا می‌شده تا موقعیت‌هایی را فراهم کند که در آن آفریقایی‌ها اتفاقاً آغازگر اجرا باشند، این گمان را به‌وجود می‌آورد که نگرش بروک نسبت به تمامیت، در این دوران دچار انفعالی آگاهانه بوده است. اکنون انرژی موجود در این گریز همگانی،

---

1. Tuaregs 2. Swados 3. Wuseli 4. Gangara

«این احتراق، این فرآیند شیمیایی، بستگی بسیار بسیار عمده‌ای به عناصر مشخصی دارد که مخاطب با خود می‌آورد».[216] وقتی که بی‌علاقگی بروک در کنار باور او مبنی بر این‌که «یک مخاطب نمی‌تواند خود را برای «بهتر» شدن به رنج و مشقت بیفکند»[217] قرار می‌گیرد، به‌نحوی ناراحت‌کننده موجب تضعیف شدن ارزش‌های شهودی کار بازیگر می‌شود. بروک به تمامیتی نیاز دارد که نتیجهٔ مشارکت باشد، اما او نمی‌آموزد که مشارکت جسمانی را چنان‌که تاکنون در دسترس نبوده است، به کار بندد.

عدم توفیق بروک در پی بردن به اهمیت نقش مشارکت مخاطب برای تحقق ساختارهای ژرفِ سازگاری در آفریقا می‌تواند هم‌چون غفلتی تصادفی تلقی شود. با این وجود، من بیشتر تمایل دارم باور داشته باشم که بروک تعمداً نسبت به اتکای تمامیت بر دریافت جسمانی، تأکید نمی‌ورزد. به‌نظر می‌رسد که مسأله همین باشد، چراکه بروک به وضوح نسبت به نقشی که مشارکت در خلق مواجهه ایفا می‌کند، بی‌اعتنا نیست. به‌عنوان مثال وقتی که بروک می‌گوید که اجرا در آفریقا «گرد هم آمدنی واقعی» بود، زیراکه در آن «ما در عوض آن‌چه که آن‌ها به ما ارایه می‌دادند واقعاً چیزی برای آن‌ها می‌ساختیم»،[218] به گونه‌ای کاملاً روشن، رابطه‌ای میان صمیمیت و مبادلهٔ فیزیکی ساخته می‌شود. چنان‌چه بروک از این پیوند آگاه باشد، که به‌نظر چنین می‌رسد، آن‌گاه حذف کردن آن از به کارگیری شاخص‌های تجربهٔ آفریقا تنها می‌تواند از روی عمد باشد.

شیوه‌ای که بروک در آن بر موضوع به کارگیری جسمانی مخاطب در دههٔ ۱۹۶۰ تأکید می‌کند، نشانگر آگاهی او نسبت به این توانمندی است ــ که نشان می‌دهد رها کردن آن در ادامهٔ کار تعمدی است. این آغازها آزمایشی هستند: بروک در نمایش ادیپوس[1] با قرار دادن همسرایان میان تماشاگران، این توانایی را به‌دست می‌آورد که به گونه‌ای نمادین بازیگران و مخاطبان را در زمینه‌ای با

---

1. Oedipus

فضایی مشترک درهم بیامیزد. در نمایش طوفان، مشارکت جسمانی مخاطب‌مورد توجه قرار می‌گیرد و بر این اساس آن‌ها گرد محوطهٔ نمایش، در بلندی داربست‌های متحرک، به چرخش در می‌آیند. در اجرای رؤیای شب نیمهٔ تابستان بازیگران به آن‌جا می‌رسند که تماشاگران را لمس می‌کنند، اما نه برای برانگیختن مخاطب. هر یک از این تمهیدات از قاعده‌ای منتج می‌شود که بعدها بروک آن را محکوم می‌کند:

> اجرا کردن با مخاطب و درگیر کردن او (به‌عنوان مثال، با ورود بازیگران به جایگاه تماشاگران) در حقیقت یک اِفه (effect) است و مانند هر چیز مشابهی خود به‌خود نخ‌نما می‌شود. تبدیل به چیزی می‌شود که پیش‌تر آن را دیده‌ایم و تازگی‌اش را از دست می‌دهد.[219]

در ۱۹۷۰، سالی که گروتفسکی تئاتر بازیگران و تماشاگران را رها می‌کند، بروک نیز دربارهٔ «بریدن از گذشته»[220][1] سخن می‌گوید و تصریح می‌کند که باید «این‌گونه تئاتر را به کلی رها کند».[221] بروک نیز همانند گروتفسکی درگیر «تلاش برای شکل کاملاً نوینی از تئاتر»[222] است. شکلی از تئاتر که «اجرایی فارغ از نتیجه»[223] است و در آن «بازیگران در مقابل مخاطبی قرار می‌گیرند که آمادهٔ ایجاد یک گفت‌وگو است و نه یک نمود صرف».[224] از مخاطبان درخواست می‌شود که پس از اجرا برای بحث کردن دربارهٔ کار گروه، گرد آیند. این کار منجر به بنیاد گرفتن «روزهای تئاتر[2]» می‌شود ــ کارگاه‌هایی که برای سهیم شدن تجربیات کارگاهی گروه با مخاطب عام طراحی شده‌اند (یا گروه‌های تئاتری میهمان در نیویورک که گروه گروتفسکی یکی از آن‌ها به‌شمار می‌رفت). شاید در نتیجهٔ ارتباط بروک با گروتفسکی و به‌خاطر حضور بازیگرانی مثل مالیک باگایوگو[3] در گروه که پیش‌تر در تئاتر آزمایشگاهی کار کرده بود، علاقهٔ بروک به مشارکت تماشاگر

---

1. break with the past 2. Theatre Days 3. Malik Bagayogo

در این مرحله به علائق گروتفسکی بسیار نزدیک به‌نظر می‌رسد.

مشروط بر این‌که دورهٔ تداوم مشغلهٔ ذهنی بروک با این پرسش که آیا مخاطب، نقشی را ایفا می‌کند یا نه، بسط یابد، می‌توان به گونه‌ای کاملاً منطقی چنین انگاشت که هر پاسخ مثبت که تصادفاً از تجربهٔ گروه در آفریقا ناشی می‌شود، در نهایت چنان استادانه به کار می‌رود تا به برنامهٔ پویاتر و قابل اتکاتر برای اجرای درمانی آینده، انسجام بخشد. مع‌هذا هنگامی که بروک به اجراهایی بازمی‌گردد که در آن‌ها بازیگران حق کنترل فضای اجرا را از خود سلب می‌کنند، این کار در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرد. البته، ادامهٔ جداسازی بازیگر ـ مخاطب در تئاتر بروک به خودی خود به معنای صرف‌نظر کردن از به کارگیری مشارکت نیست ـ زیرا بروک می‌توانسته است در هر دو شکل به گونه‌ای همزمان کار کند. تداوم یافتن کار بروک در انجمن‌های محلی، زندان‌ها، مدارس، مراکز ترک اعتیاد و مؤسسات ذهنی و روانی از تعهد او نسبت به قابلیت درمانی اجرای نمایش ناشی می‌شود. با این حال تأسف‌انگیز می‌نماید که هجوم صریح بروک به مشکلات اجتماعی، طیف گسترده‌تری از مردم را دربرنمی‌گیرد، مردمی که او از طریق اجراهای صحنه‌ای خود به آن‌ها دسترسی دارد. برای درمان آحاد مردم که نیازمندی‌هایشان آنقدر خاص و اندک است که گویی نیازی به تمامیت ندارند، این تفکر که تمامیت، نهایتاً شرطی برای استعلا یافتن است و نه هنجارسازی، نادرست از آب درمی‌آید. واژهٔ «درمان» (تراپی) مدت‌ها در مورد بیماری‌هایی به‌کار رفته است که گونه‌ای انحراف و ناهنجاری به‌شمار می‌رفتند و از این‌رو با وضعیتی که در آن تودهٔ بیشتری از مردم نوعاً زندگی روزمرهٔ خود را سپری می‌کنند، مغایرت دارد. بررسی تمامیت تا حدودی نشانگر این است که تمامیت، هنجاری (norm) است که از بعضی جهات زیانبار به‌نظر می‌رسد و باید بر آن غلبه کرد.

به همان نسبت، آشفتگی هم‌چون نوایی مبهم به نگرش بروک دربارهٔ

سهیم شدن جسمانی راه‌یافته است. از یک‌سو، اذعان بروک مبنی بر این که مخاطبی که از لحاظ جسمانی فعال است «به راستی مشارکت آن‌هاست که ادراک‌شان را افزایش می‌دهد»[225] ــ چنان‌که به‌خاطر می‌آوریم، ادراک افزایش یافته، وجه معرف تمامیت است. «بودن» ویژگی دیگر هماهنگی است و، به‌نحوی شایسته، از نظر بروک ماهیت تئاتر «در مرتبهٔ نخست، فقط از طریق شرکت جستن[1] درک می‌شود»[226] ــ «شرکت جستن» هم‌چون «تجربه‌ای توصیف می‌شود که نه با نگاه کردن به سبکی دیگر، بلکه با صادق بودن در آن حاصل می‌شود».[227] از دیگر سو، این گفتهٔ بروک که «تنها یک تفاوت عملی بین بازیگر و مخاطب وجود دارد و نه تفاوتی بنیادین»[228]، با این‌که در ابتدا مثبت به‌نظر می‌رسد، با نادیده انگاشتن این تفاوت عملی، که بسیار هم اساسی است، در واقع به مشارکت پشت‌پا می‌زند. در این حالت، مشارکت از نظر بروک به‌نحوی تعریف می‌شود که مستقیماً محوریت وجه جسمانی در تمامیت را نقض می‌کند:

> چه مخاطب به گونه‌ای مد روز یعنی با حرکت در اطراف، چه با بی‌حرکت ایستادن و چه با وضعیت نشسته، مشارکت جوید، در هر حال، او در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد.[229]

علاوه بر این «اگر بازیگر بتواند توجه مخاطب را جلب کند و حالت دفاعی او را کمتر سازد... مخاطب فعال‌تر می‌شود. این فعالیت، نیازمند بازنمود نیست».[230] بر این اساس بروک به خود اجازهٔ ادعای امتیازات مشارکت را در به صحنه بردن نمایش به‌نحوی می‌دهد که با این احساس کاملاً متضاد، همراه است که «هم در سینما و هم در تئاتر تماشاگر غالباً کمابیش تا دریافت پایان انگیزش‌ها، منفعل است»[231].

این لفاظی و کلی‌بافی در آفریقا دارای اهمیت کمتری است، جایی که فرض بر این است که هماهنگی، نسبت به غرب که مخاطبان تفکیک گشته‌اند،

---

1. partaking

به وضوح در دسترس است:

> مخاطب با خود قضاوتی را به همراه می‌آورد که کار بازیگر را تاحدی به‌نبرد برای چیره‌شدن بر مخاطب می‌کشاند. بارزترین تصویر این مسأله در تئاتر فرانسه، آن‌جا که از آن به‌عنوان تدافع (se defendre) یاد می‌شود، به‌چشم می‌خورد....
> بنابراین آن‌چه که ما می‌خواستیم در آفریقا انجام دهیم، دست‌یافتن به آن چیزی بود که می‌توان آن را مخاطب مطلوب نامید... مخاطبی که شرطی نشده است.[232]

سخنان بروک کاملاً متفاوت با انسان‌شناسی مورد تردید و مبتنی بر تمایز، به گونه‌ای کنایی، هم بر نیاز به تمامیت در غرب تأکید دارد و هم بر ناتوانی آشکار تجربهٔ آفریقایی در ایجاد آمادگی برای روبه‌رو شدن با چنین نیازی. علاوه بر این:

> ما در سفر به آفریقا خواهان یافتن چیزی برای یادگیری، برداشت یا کپی کردن نبودیم. ما به این خاطر به آفریقا رفتیم که در تئاتر، مخاطب به اندازهٔ بازیگر، عنصر نیرومند و خلاق در رویداد اصلی است.[233]

مشارکت مخاطب در غرب، عملی نیست ــ حتی اگر چنین چیزی ضروری باشد. بازیگران در آفریقا به هماهنگی دست خواهند یافت اما مخاطب تئاتر غربی در اثر شفابخشی بالقوهٔ آن، که بسیار به آن نیازمند است، سهیم نمی‌شود، چرا که نیاز او بی‌اندازه است.

هنگامی که بروک به‌سوی تئاتر بازیگران و مخاطبان بازمی‌گردد، کار او البته قابلیت ضمنی برای درمان را حفظ می‌کند که کل هنر، آن را دربردارد. در این‌جا جایی برای بحث دربارهٔ این‌که آیا هنر، قابلیت روانی مکنون را داراست یا نه، وجود ندارد. من معتقدم که داراست؛ اما هنگامی که هنر به روشنی در نشانه رفتن به‌سوی موضوعات اجتماعی و سیاسی شکست

می‌خورد، امکان عمل یک رابطهٔ برخاسته از ضرورت بین آن قابلیت و تحقق آن، از میان می‌رود. هنرمندان از کنترل عواملی که فشار درمانی کار، آن‌ها را تعیین می‌کنند، دست می‌شویند، هرگونه معنا و مفهوم درمانی که به تماشاگر تعلق می‌گیرد، نتیجهٔ تجمع تصادفی شرایط کارآمد است. دستکاری پی‌درپی و بسیار زیاد متغیرهای معادلات بیگانه‌سازی و تمامیت توسط برشت و گروتفسکی هرچند به گونه‌ای روشن و مؤثر موفقیت را تضمین نمی‌کند، اما با این وجود، و در مسیری هرچند کوتاه، امکان تأثیر بیشتری در بهتر ساختن جهانی که برای آن تلاش می‌کنند را دارند. تجربه گروتفسکی شکل‌هایی را بنا می‌نهد که در آن‌ها این راهکارها تمایل بیشتری دارند تا تماشاگران را به گونه‌ای جسمانی به کار گیرند. ابهامی که موجب پنهان ماندن استمرار این کار در روش بروک می‌شود، مقیاس فاصله گیری بروک از حالت قرابت با گروتفسکی است.

* * *

با این همه، شکاف فزاینده میان گروتفسکی و بروک به آن اندازه که با تعمق دربارهٔ نگرش بروک به تجربه‌هایش در مسألهٔ مشارکت نمود می‌یابد، ویرانگر نیست. هم‌چنین این شکاف، کاملاً محصول توجه بروک به وجه دیداری، در ازای وجه درمانی نمایش، نیست. حقیقت آن است که نمایشگری[1] بروک، بخش حیاتی جذبهٔ تئاتر اوست، و زرق و برق و جلوه‌ای که مدنظر اوست، به کار او با مردم نسبتاً ناآزموده ارتباطی ندارد؛ اما تمایل طبیعی بروک به نمایشی بودن، تنها دلیل کنار گذاشتن تحقیق در مورد نقش جسمانی تماشاگر نیست. انتقاد بروک به گروتفسکی بیشتر به کنایه‌ای بستگی دارد که بر مبنای آن با وجود ادعاهای گروتفسکی دربارهٔ تمامیت، تئاتر او تنها جزء کوچکی از تجربه را می‌جوید:

---

1. Showmanship

> خلوص عزم آن‌ها و طبیعت بلندمرتبه و جدی فعالیت‌شان به ناگزیر، جلوه‌ای به انتخاب‌شان می‌دهد و محدودیتی در کار آن‌ها به‌وجود می‌آورد. آن‌ها نمی‌توانند در یک زمان هم اسرارآمیز و هم عام باشند.[234]

دیدگاه بروک مبنی بر این‌که «همراه با اثر جدی، ملتزم و اصولی، باید عدم مسئولیت وجود داشته باشد»[235]، زمینهٔ روشن شدن دو موضوع را فراهم می‌کند: اولاً، رفتار سرخوشانه به خودی خود، شیوه‌ای منحصر به‌فرد برای دستیابی به تمامیتی را فراهم می‌آورد که سختی و شدت بی‌رحمانهٔ روش گروتفسکی به ناگزیر آن را از کف می‌دهد. فراز نهایی کتاب فضای خالی، «نمایش، نمایش است»[236]، به لی لا[1]، اندیشهٔ نمایش / ورزش در فلسفهٔ کهن هندی، استناد می‌کند که ترسیم‌کنندهٔ برترین نظم روشنگری است. دوماً، برای بروک غیرقابل تصور است که تمامیت به ساختنی تعلق بگیرد که مانع آن می‌شود. از نظر بروک «تجربهٔ دنیای یک انسان، هرچند هم که جذاب باشد... کافی نیست، زیرا همواره ناقص است».[237] بر همین اساس، درحالی‌که پایبندی گروتفسکی به انگیزش‌هایش در عمل، محدود است؛ بروک می‌خواهد روشی اتخاذ کند تا بین سخت‌گیری و ناپایداری، سطحی و اسرارآمیز، که تنها با یکدیگر تمامیت را می‌سازند؛ پیوند برقرار کند. اگر این روش، دامنه‌ای از تأثیرات تکوینی را کشف کند، بسیار بهتر است. ویژگی هر دو استدلال آن است که هر دو بر تعهد و الزام به تمامیت، بنیاد گرفته‌اند. بنابراین گرایش بروک به کثرت و فراوانی، درحالی‌که به گونه‌ای برگشت‌ناپذیر او را از گروتفسکی جدا می‌کند، کاملاً با شیوهٔ تئاتری او ناهمخوان است. و نیز این پیوند میان وحدت (هارمونی) و کثرت، الزاماً

---

۱. *(Lila)* در کتب کهن هندی به معنای نوعی لعب و تفریح عبث آمده است. در مکتب ودانتا خلقت و پیدایش عالم را نوعی ذوق هنری *(rasa)* تعبیر کرده‌اند. ذوقی که موقوف بر نوعی تفریح و لعبی عبث *(Lila)* است. آفرینش در حکم نوعی فعالیت هنری است. (م)

تلاش‌های بسیار شاق و خاص گروتفسکی را برای رسیدن به این هدف، نفی نمی‌کند. یوشی اویدا به گونه‌ای کاملاً روشن تفاوت بین این رویکردهای جایگزین اما از لحاظ ارزشی برابر نسبت به تمامیت را بیان می‌کند:

> در ژاپن اگر در پی یافتن یک تخته سنگ باشید... در یک مکان نقب می‌زنیم و نقب می‌زنیم و نقب می‌زنیم. اما مردم غرب اگر نتوانند سنگ را بیابند، جای خود را عوض می‌کنند... شاید روش ژاپنی احمقانه باشد ــ که همواره در یک جا نقب می‌زنند و آن را عمیق می‌کنند. بروک در مکان‌های مختلف به نقب زدن می‌پردازد... و همواره تغییر جا می‌دهد. کدام بهتر است؟ درحال حاضر مطمئن نیستم.[238]

انگارهٔ اویدا، در این نکته که کشف تخته سنگ را تا حدزیادی به استراتژی مبتنی بر شانس نسبت می‌دهد، ممکن است واقع‌نما به‌نظر برسد. با این همه، انگارهٔ دایره این امتیاز را داراست که ارتباط ضروری بین کاوش و آشکارسازی را، که این رویکردها بر مبنای آن بنیاد گرفته‌اند، به گونه‌ای روشن‌تر ارایه می‌کند.

دایره‌ای از یک شیء غیرجاندار که دامنه‌اش تا حدود انرژی عظیم هستی است را تصور کنید. پره‌های این چرخ، روش‌ها و مقرراتی متنوع هستند، سیم‌هایی برای فعالیت اکتشافی که از سطح به مرکز می‌روند تا روحی برای حیات بخشیدن به بدنهٔ وجود فیزیکی بدمند که در غیر این صورت بی‌جان است. نیروی حیاتی برای ساخت، به فراخور نزدیکی آن به مرکز تعلق می‌گیرد. تمامیت شرط دستیابی کامل به همهٔ زندگی روی محیط دایره است. چنین چیزی معمولاً از راه بسط کامل مواجهه‌ای قابل دستیابی است که هر دم برافروختگی و گرمای آن افزوده می‌شود و هر یک از این روش‌ها و مقررات، آن را ارایه می‌دهند. در نقطهٔ ساکن دور گردون[1]، شناسا با بهره گیری از کلیهٔ

---

۱. در این فراز، میتر از انگارهٔ چرخ با همهٔ متعلقات و ویژگی‌ها و اصطلاحاتش، گاه به صراحت و گاه با ایهام و معنای تمثیلی نسبت به جهان آفرینش بهره می‌گیرد. (م)

محورها به کلیت آفرینش راه دارد. این همان تمامیت قبیلهٔ پیول است که می‌تواند به ما شکل همه چیز را در طنین یک نت واحد موسیقایی، نشان دهد. این همان خرد آموزگارِ بهاراتاناتیام[1] است که به شاگردان‌اش اجازه نمی‌دهد که در جست‌وجوی شکل‌های دیگر رقصیدن باشند، زیرا کلیهٔ تنظیم‌های جانبی در دایره، حرکت دور شدن از مرکز است. این همان نگرشی است که مرا با گروتفسکی پیوند می‌دهد، کارگردانی که به کاوشی ژرف دست می‌یازد، هرچند در عرصهٔ بی‌نهایت باریک تجربه.

از سوی دیگر، رویکردی که بروک طبیعتاً بدان بیشتر تمایل دارد، مستلزم سفر کردن در همهٔ جهات پیرامون دایره و تلاش برای جذب معنا و اهمیت همهٔ روش‌ها و مقررات است تا دایرهٔ کاملی به وصف درآید که تمامیت نیز هست. در این موضوع، الگوی بروک شکسپیر است، کسی که کارش شرایط کلی انسانی را نشان می‌دهد چنان‌که گویی تنها اوست که می‌تواند «در آن واحد همه چیز باشد».[239] در تئاتر بروک، تعبیر این نکته به مثابهٔ قائل شدن حق حرکت و رفت‌وآمد همراه با خودسپاریِ راهبردی، میان همهٔ سبک‌ها و موضوعات برای خویشتن است تا ترکیبی ایجاد شود که بروک آن را «دستاوردهای مستقل و خودکفای تئاتر ابزورد، تئاتر اپیک و تئاتر ناتورالیستیک تلقی می‌کند. این همان جایی است که تفکر ما باید به سمت آن معطوف شود».[240]

تلاش‌های اولیهٔ بروک برای تحقق پیوندهای گسترده، مستلزم گرد آوردن شکل‌ها و دستمایه‌هایی است که پیش‌تر به گونه‌ای مستقل و جزیی مورد مطالعه قرار داده بود. بر همین اساس و به‌عنوان مثال؛ استخوان[2]، یک فارس[3] آفریقایی پر نشاط، در یک سئانس دو نمایشی[4] همراه با برگردان تئاتری پالوده‌تر و تجریدی‌تر کنفرانس پرندگان، اجرا شد. گروه بروک در تلاش برای خط بطلان کشیدن بر خودبسندگی نیروی حیاتی شکل‌های واحد؛ و

---

1. Bharatanatyam 2. The Bone 3. Farce 4. double - bill

روشن‌تر ساختن این نکته، کنفرانس پرندگان را به شیوه‌های گونه گون[1] در طول یک شب، اجرا کردند:

> اجرای ساعت ۸ شب، مبتنی بر تئاتر خشونت[2] بود: عامیانه، کمیک و سرشار از زندگی. اجرای نیمه شب جست‌وجوی قداست[3] بود: رازناک، نجواگونه و همراه با نور شمع. اجرای پایانی... که با طلوع خورشید به فرجام رسید ــ به شکل همسرایی[4] بود، و از طریق بداهه‌سازی با آواز همه چیز شکل می‌گرفت... . دفعهٔ آتی باید همهٔ عناصر مختلف را در یک اجرا گرد هم آوریم.[241]

این همان نظریهٔ رنگین‌کمان[5] است که به تئاتر اشاره دارد و نه به «خود»: بروک در کتاب نقطهٔ متغیر می‌نویسد «هیچ جای جهان، تئاتر کامل وجود ندارد، بلکه تنها بخش‌هایی از تئاتر به چشم می‌خورد».[242] بروک به دنبال گرد آوردن این اجزا به گونه‌ای همیارانه در یک عمارت واحد، تلاش خود را معطوف به ساختن تصویری از تمامیت می‌کند که میل دارد در جهان آن را دست‌یافتنی ببیند.

بروک و گروتفسکی اهداف یگانه‌ای دارند، اما روش آن‌ها برای تحقق بخشیدن به این اهداف متفاوت است ــ یکی روی پره‌های چرخ و دیگری حول محیط آن ــ این حرف به معنای آن است که در عمل، کار آن دو، تنها در زمان اندکی بر یکدیگر منطبق می‌شوند. پس، قلمرو گروتفسکی نیز باید پشت سر گذاشته شود، به همان نحو که در مورد استانیسلاوسکی و برشت صادق بود. بروک باید به تحقیق خود دربارهٔ قواعد و صورت‌بندی‌های دیگر ادامه دهد تا سرانجام بتواند به گونه‌ای مؤثر آن‌ها را درآمیزد و میان آن‌ها پیوندی منطقی به‌وجود آورد. پیتر بروک می‌نویسد:

---

1. different styles 2. rough theatce (تئاتر مشقت) 3. holy 4. chorale
5. Rainbow Theory

«در مهابهاراتا من جست‌وجوهایم را دوباره از سر خواهم گرفت، شاید این بار بتوانم همهٔ این عناصر را در یک شکل یگانه به هم برآمیزم».[243] این نکته‌ای است که من در بحث پیرامون مهابهاراتا و در مؤخره به آن خواهم پرداخت.

مؤخره

هستی‌شناسی چند وجهی در اجرا:

ترکیب شقاوت[1] و قداست[2] در مهابهاراتا[3]

---

1. rough 2. holy

۳. Mahabharata، مهابهاراتا که آن را بزرگ‌ترین حماسهٔ ادبیات جهان دانسته‌اند، بی‌تردید منشأ الهام شاعران و قصه‌سرایان و نمایشنامه‌نویسان از سویی، و فیلسوف‌ها و ژرف‌اندیشان و هنرمندان از سوی دیگر بوده است. شیوهٔ نگارش مهابهاراتا دارای سبک‌هایی چندگانه است که این خود، بیانگر آن است که شاعران متعددی در دوره‌های زمانی متفاوت در سرایش آن دست داشته‌اند. زبان مهابهاراتا را سانسکریت کلاسیک و حماسی می‌دانند که با سانسکریت ودایی تفاوت‌های فاحشی دارد. مهابهاراتا که آن را ودای پنجم نیز نام نهاده‌اند، که به معنای جامع بودن آن است، یک عنوان ترکیبی است: «مها» (maha) به معنای بزرگ و «بهاراتا» (bharata) به مفهوم هند؛ علت این نام‌گذاری آن است که از لحاظ عالی بودن و ارزندگی مضمون (mahattatva) و وقار و متانت (bharvattva) و صفت هندی بودن (bharatatva) هیچ‌یک از کتب کیشِ هندو را یارای برابری با آن نیست....

مبانی کیش «شیوایی» و «ویشنویی»، مبحث نزول حق در عالم محسوسات، طریق محبت و عشق، اصول مکاتب «سانکهیا»، «ودانتا»، «یوگا» و «وی شیشیکا» در این حماسهٔ بزرگ منعکس است، بدان حد که آن را آیینهٔ تمام‌نما و دایرةالمعارفِ جملهٔ معتقدات آن دوره، اعم از فلسفی و اخلاقی و ادبی و اساطیری می‌پندارند. سنت هندو دربارهٔ آن می‌گوید: «هر آن‌چه در این‌جا است در جای دیگر نیز تواند بود. هر آن‌چه در این‌جا نیست در هیچ‌جا یافت نمی‌شود». گفته‌اند «ویاسا» (که بنا به سنت هندو سرایندهٔ نامور این رساله ←

→ است) کلیهٔ امور را در مهابهاراتا بررسی کرده است و مطلبی در آفاق و انفس نمانده که وی بدان نپرداخته باشد.
هستهٔ اصلی این حماسهٔ داستانی، این‌چنین است: تخت و تاج «کوروها» که مقر آن شهر «هاستی ناپورا» (Hastinapura) بود به «دری تاراشترا» رسید. اما چون «دری تاراشترا» نابینا بود، پس به ناگزیر برادر کوچکترش «پاندو» زمام شهریاری را به‌دست گرفت. «پاندو» نیز از پادشاهی دست کشید و به همراه دو همسر خود به خلوتگاهی واقع در «هیمالایا» رفت و برادر نابینای خویش را به سلطنت برگماشت. پس از درگذشت «پاندو»، پنج پسر او یعنی «یودیشتی‌را»، «بهیما»، «آرجونا»، «ناکولا» (nakula) و «ساهادوا» (Sahadeva) که کودکانی بیش نبودند، به «هاستی ناپورا» بازگشتند تا به یاری عموی تاج‌دار خود ـ «دری‌تاراشترا» ـ فنون جنگی را فرا گیرند. «دری‌تاراشترا» صد پسر داشت و فرزند ارشدش «دوریودانا» (Duryodhana) بود. پسر بزرگ «پاندو» ـ «یودیشتی‌را» ـ چون به سن بلوغ رسید به جانشینی «دری‌تاراشترا» برگزیده شد. اما پسران «دری‌تاراشترا» به او رشک بردند و قصد هلاک او کردند، پس حیله و دام‌ها گستردند و دسیسه‌ها چیدند. پنج برادر «پاندو» که از این شر و شور تن به سلامت برده بودند، بر آن شدند که این سرزمین شوم را ترک گویند. پس به دربار پادشاه «پانچالا» پناه بردند و در آن‌جا مستقر شدند. «آرجونا» در مسابقهٔ بزرگ تیراندازی، چیره‌دستی و مهارت شگرف خود را بروز داد و کمان تسخیرناپذیر «پانچالاها» را خم کرد و در تیراندازی به مقام نخست دست یافت. پس به پاداش، «دروپادی» ـ دختر پادشاه «پانچالا» ـ که در مراسم همسرگزینی شرکت کرده بود را به آرجونا اهدا کردند. «دروپادی» برای پیش‌گیری از نزاع و اختلاف هر پنج برادر را به همسری برگزید و همسر مشترک همهٔ آنان شد. «پاندوها» در این مسابقهٔ بزرگ با «کریشنا» قهرمان قبیلهٔ «یاداوا» آشنا شدند و با او طرح دوستی ریختند. پس از چندی «دری‌تاراشترا» برادرزادگان خویش را به دربار بازخواند، خود را از پادشاهی بر کنار ساخت و کشور پهناورش را بین فرزندان و برادرزادگان خویش، تقسیم کرد.
پنج برادر «پاندو» در محلی معروف به «ایندرا پراستانا» نزدیک دهلی، پایتخت عظیمی بنا کردند ولیکن فرزندان «دری‌تاراشترا» دست از کینه‌توزی و حسدورزی و توطئه‌چینی برنداشته بودند و «دوریودانا» به یاری عموی حیله گر خود «شاکوتی» که در فن طاس‌بازی متبحر و حذاقت او در این هنر شایع بود، بساط قماری را گستردند و «یودیشتی‌را» را به بازی دعوت کردند. «یودیشتی‌را» علی‌رغم مهارتی که داشت بر مکاید دشمن پیروز نشد و تمام هستی و دارایی و ملک و شهریاریِ همسر و برادران را نیز از کف داد. اما طرفین، تدبیری اندیشیدند و قرار بر آن شد که پنج برادر به همراهی همسر مشترک برای سیزده سال تبعید شوند و طی این مدت، غربت و گمنامی پیشه کنند و در پایان این دوره ←

هر طرح واحدی معمولاً تنها دارای یک جنبه... بُعدی از حقیقت است... . اما من همواره در جست‌وجوی بیانی کامل‌تر ــ یک درونمایه ــ بودم؛ و در پی راهی برای بیان آن، که به جنبه‌های گوناگون، هم‌چون امکان یک تجربهٔ زنده راه یابد و در ایجاد پیوند میان جنبه‌های متناقض، توفیق پیدا کند.[1]

(پیتر بروک)

من، پیش از به پایان رساندن این پژوهش، تمایل دارم به اجمال روش‌های تمرین شرح داده شده را در اجرا، پی‌گیری کنم. برای انجام چنین کاری، البته، باید اساساً از قواعد بنیادین و مورد نظر این کتاب دور شوم. اما این کار، هم‌چنین، فراهم‌آورندهٔ فرصتی است برای شرح و بیانِ آمیزهٔ زیرکانه و

← به ملک خویش بازگردند و پادشاهی بازستانند.
مدت مقرر سپری شد، پنج برادر پیکی نزد «دوریودانا» فرستادند و حق خود را مطالبه کردند. «دوریودانا» پاسخی بدانان نداد و به قول خود وفا نکرد. برادران «پاندو»، خود را از برای کارزار آماده ساختند و سپاهیانی چند آراستند. «دوریودانا» نیز تدارکات جنگ را فراهم ساخت و خود را برای مقابله با آنان مجهز کرد. تمام سلاطین آن مرز و بوم اعم از یونانیان، بلخی‌ها و چینی‌ها به یکی از این دو دسته پیوستند و دو لشگر عظیم در میدان «کورو» روبه‌روی هم ایستادند.
جنگ و نبرد هجده روز به طول انجامید، همهٔ دلاوران و پهلوانانِ دو دسته کشته شدند و فقط پنج برادر «پاندو» و «کریشنا» زنده ماندند. «یودیشتی‌را» پس از پیروزی تاج بر سر گذاشت و به یاری پنج برادر، پادشاهی دادگستر شد، رسم‌های نیکو نهاد و از انصاف خود همگان را بهره‌مند گرداند، بنیاد جور و ستم را باطل ساخت و شالودهٔ صلح و عدالت را در سراسر کشور پهناور خود فرو نهاد. «یودیشتی‌را» چون سالخورده شد، تخت و تاج «بهاراتا» را به نوهٔ «آرجونا» که «پاری‌کشیت» نام داشت واگذار کرد و به اتفاق همسر و پنج برادر خود دنیا را ترک گفت، راه غربت را در هیمالایا در پیش گرفت و از آن‌جا به‌سوی کوه مرو (Meru) رهسپار شد و از این کوه نیز بالا رفت و به شهر جاودانی خدایان پیوست. (برگرفته از جلد اول کتاب ادیان و مکتب‌های فلسفی هند، نوشتهٔ داریوش شایگان با اندکی تغییر و تلخیص). (م)

بی‌تمایزِ سبک‌ها توسط بروک، که او در دورهٔ طولانیِ کارآموزی‌اش گلچین کرده است. هرچند بروک تاکنون میراث دیگران را در بهترین حالت ممکن مورد تغییر و تعدیل قرار داده است، اما عادلانه نیست اگر تصدیق نکنیم که بازسازی آن چیزهایی که او در اجرای مهابهاراتا به عاریت گرفته است، به‌نحوی چشمگیر دستاوردی بی‌همتاست؛ به‌خاطر آن‌که مستقل‌تر است و به‌طرزی قابل ملاحظه، کمتر شامل صورت‌های پیشین می‌شود. این به معنای انکار عقیده‌ای که شهرت بروک را در مسألهٔ ابتکار و نوآوری از برخی جهات ناسزاوارانه می‌داند، نیست. من، در روشنای راز گشایی تازه، تنها در پی ایجاد توازن در این کتاب هستم. هرچند می‌توان ناتوانی درازمدت و نابخشودنی بروک برای یافتن زبانی شخصی را نکوهش کرد، با این همه اما، مهارتِ تا حدودی منحصر به‌فرد او ستودنی است؛ قابلیتی که بروک با آن توانایی سامان بخشیدن به تقلیدهایش را داراست.

نوشته‌های بروک مکرراً بر ویژگی‌های ادغام و یکپارچگی، مهر تأیید می‌زند. هم‌چون مثال، او به سال ۱۹۶۵ در ساختن فیلم لیر شاه، قصد داشت از شگرد قدیمی اَبل گانس[1]، مبنی بر قرار دادن سه پرده در کنار یکدیگر که به گونه‌ای همزمان تصاویر متفاوتی بر آن‌ها نقش می‌بست، استفاده کند. از دیدگاه بروک چنین تکنیکی می‌توانست ارایه کنندهٔ پاسخی به مشکل اجرای متن‌هایی، هم‌چون متن‌های شکسپیر، جامع[2] و انعطاف‌پذیر، باشد؛ متن‌هایی که چنان در سطوح گونه‌گون عمل می‌کنند که در اجرای آن‌ها، بهره‌گیری از یک سبک و سیاق[3]، و یا قاعدهٔ مرسوم[4] ناممکن است. هنگامی که بروک سرانجام لیر شاه را به تصویر کشید، تدوین، همان انعطافی را در اختیار او

---

۱. Abel Gance کارگردان مشهور فرانسوی در دوران سینمای صامت. اشارهٔ نویسنده در این‌جا به فیلم ناپلئون اوست که همزمان سه رویداد روی پردهٔ سینما به نمایش درمی‌آمد. (م)

2. encyclopaedic 3. style 4. convention

گذاشت که او در سینه‌راما[1] در پی آن بود. بروک در نامه‌ای به گریگوری کوزینتسف[2] به این نکته اشاره کرد که «واقع‌گرایی[3] به گونه‌ای تحریف شد تا سبک‌های متضاد نگارش را دربربگیرد... اکنون ما با تدوین در پی گسستن ثبات و انسجام سبک (style) هستیم به‌نحوی که تضادهای سطوح گوناگون نمایش، امکان ظهور یابد».[2] گنجایش هنر برای دستیابی به شرایط تمامیت، تابع گستره‌ای است که در آن، راه دستیابی به همهٔ شیوه‌های موجود بازنمایی، نامحدود است.

در سکانسی از ملاقات با مردان استثنایی[4]، کودکی خردسال در دایره‌ای گچی که دوستانش کشیده‌اند، محبوس می‌شود و به‌خاطر ناتوانی روحی در شکستن حصاری که به او تحمیل شده، مورد تمسخر آنان قرار می‌گیرد. دست آخر گورجیف[5] جوان، که ناظر ماجرا بوده است، با پاک کردن بخشی از دایره کودک را آزاد می‌کند. آموزهٔ این ماجرا، مسأله تفکر خلاق است: ما راه‌حل‌های تخیل را، توسط اندیشهٔ موجود، نادیده می‌انگاریم. بروک در بیان توجه‌اش به زندگینامه خودنوشت گورجیف می‌گوید که این جدی‌ترین باری بود که توانسته به موضوعی نزدیک شود که نشانگر دیدگاهی چنین چند وجهی و پیچیده از واقعیت باشد.[3] دایرهٔ درون فیلم را می‌توان به گونه‌ای نمادین تأویل کرد ــ نه‌تنها از لحاظ شکل، سبک و یا قاعده؛ بلکه به‌خاطر نیاز ظاهراً بدیهی به ثبات و انسجامی که زمینهٔ چنین ساخت[6]هایی قرار می‌گیرد و تنوع رنگین‌کمانی آن را بی‌اثر می‌کند. هرچند شکل موجود، دارای تنوع و در عین حال چندمنظورگی محتمل است، اما ما در طرح‌هایمان تنها از مجموعهٔ رمز[7]های ناقص و ناتمام استفاده می‌کنیم. ما، غرق شده در کمال، از سرشاری آن شرم داریم و حقایق را دست و پا شکسته بیان می‌کنیم.

دستاورد بروک در مهابهاراتا بر چالش او، نسبت به امتناع تئاتر مدرن از

---

1. Cinerama 2. Grigori Kozintsev 3. realism
4. *Meetings with Remarkable Men* 5. Gurdjieff 6. construct 7. code

لحاظ کردن تلفیق و آمیختگی شکل‌ها، استوار است. بروک برای متن‌هایی که همانند متون شکسپیر کامل هستند و می‌توانند همزمان سرگرم‌کننده و پر محتوا، فراگیر و عمیق باشند، به‌نحوی شایسته معجون جامعی از قراردادها را به ارمغان می‌آورد ــ بی‌آن‌که حتی برای یک لحظه، در اجرایی که ۹ ساعت به طول می‌انجامد، مخل نیاز الزامی مخاطب برای یکپارچگی بشود.

* * *

در تئوری، اندیشهٔ نشانه‌شناسی بی‌حد و مرز، مورد اتهام هرج و مرج‌طلبی است. یک اجرا تنها در صورتی با حالت‌هایی از واقعیت دارای اعتبار می‌شود که یک نظام از پیش برنامه‌ریزی شدهٔ ادراک دوسویه را نشانه رود. به محض آن‌که مخاطب فرض کند که شکل خاصی از بیان بنیاد گرفته است، به یکدستی پایبند می‌شود و بر همین اساس کارگردان‌ها به نیروی این انتظار، متناسب با نیازشان برای پذیرش، مقیّد می‌شوند. علاوه بر این، آن‌چه که از این عمل مشترک حاصل می‌شود، بی‌درنگ حالتی ارزشی پیدا می‌کند: همان‌گونه که موریل برادبروک[1] می‌نویسد: «ارزش چنین نظامی از قوانین آن است که یکپارچگی را تحمیل می‌کند و تنها در هر زمانی به یک مجموعه از قراردادها پایبند است.»[4] پروفسور برادبروک از هم‌ارزی یکپارچگی با برتری دفاع نمی‌کند: از نظر او ارزش‌های یکدستی بدیهی است.

با این همه از نظر بروک، یکپارچگی یکی از وجوه شیوهٔ کار گذشته است که کارگردان‌های پیشتاز باید به دنبال حذف و رفع آن باشند. از نظر او، یکپارچگی، پذیرش پیش‌پاافتادگی است، این واسطه صرفاً برای کارگردان‌هایی است که از اداره کردن آشفتگی واقعیتی که به‌طور طبیعی پراکنده است، ناتوان‌اند و از این‌رو هنجار را به حقایقی ناقص بدل می‌کنند. بروک تصریح می‌کند: «من از این‌که بگذارم یک سبک دائمی پدیدار آید،

---

1. Muriel Bradbrook

امتناع می‌کنم چراکه از این فکر وحشت دارم».[5] در کتاب فضای خالی تجزیه و تحلیل بروک از نابسندگی بینش یک بُعدی بر مبنای تقابل عام[1] تئاتر شقاوت و تئاتر قدسی استوار شده است. تئاتر شقاوت از لحاظ نظری دارای این امتیاز است که به نمایش امکان می‌دهد تا از گرایش تصنعی برای وحدت در سبک پرهیز کند، اما در عمل همواره وعده و نوید این چند منظورگی را زیر پا می‌نهد، چنان‌که شقاوت به خودآیینی[2] بدل می‌شود:

> تئاتر شقاوت به وضوح نه سبکی دارد، نه قراردادی و نه محدودیتی ــ در عمل، هر سه ویژگی را داراست... انسان تئاترِ مردمیِ نافرمان و معترض، می‌تواند چنان واقع‌بین باشد که به مواد کارش اجازهٔ گریز ندهد.[6]

علاوه بر این، با این‌که بروک ریاضت بی‌عیب و نقص تئاتر قدسی ساموئل بکت و یرژی گروتفسکی را تحسین می‌کند، اما کار آن‌ها را بیش از حد عبوس می‌داند: هم‌چون آلات موسیقی الکترونیکی، چنین تئاترهایی به فراخور خلوص‌شان سترون هستند.

بروک در تلاش برای رسیدن به یک راه‌حل، در معنایی محدود ناشده، نشان می‌دهد که تئاتر شقاوت هنگامی مؤثرتر است که اجازه یابد در تأثیرات آن‌چه به خودی خود حداقلی است ــ تئاتر قدسی ــ شرکت جوید. بر همین قیاس، تئاتر قدسی نیاز دارد که انسانی شود و در هاویهٔ[3] گرم و پرشور شقاوت، سهیم گردد. هیچ‌یک از این روش‌ها «بلاواسطه» خارج از سنتز دیالکتیکی با دیگری نیست. به همین شکل:

> صورتک کمدی و صورتک تراژدی، در واقع، صورتک‌هایی اختیاری[4] هستند. در زندگی واقعی، تراژدی و کمدی درهم تنیده هستند... . اگر تئاتر بازتاب زندگی واقعی است، پس مکانی است برای حضور هر چیزی... پژوهشِ ما در پاریس،

---

1. generic 2. solipsistic 3. chaos 4. arbitrary

معطوف به تلاش برای یافتن شکلی نوین است که بتواند همهٔ طیف[1] را به همراه داشته باشد.[7]

تئاتر باید انسجام معنایی خاص زندگی را بازتاباند. تفاوت میان حقایق جزیی و واقعیت کامل تا آن درجه نیست که براساس هم‌ارزی بتواند هم‌چون برآیند بینش‌های منفصل، درک و تعبیر شود. به بیان دقیق‌تر، چنین چیزی مطلق است ــ چرا که جامعیت به همانندی‌هایی[2] راه دارد که جنبهٔ حیاتی حقیقت را تشکیل می‌دهند. در صورتی که تمامیت، شرایطی باشد که در آن همهٔ لایه‌های انسانی به هم مربوط می‌شوند، پس برای تصویر کردن زندگی باید روش‌هایی ابداع کرد که «در یک سطح چنان گرفتار نشوی که از دیگری غافل گردی».[8]

* * *

خورخه لوئیس بورخس[3] در «همه و هیچ»[4] از شکسپیری سخن می‌گوید که «هرگز کسی هم‌چون او همزمان، چندین تن نبوده. مردی که، به‌سان پروتئوس مصری[5]، در بیان همه سیماهای واقعیت این توانایی را داشته است».[9] همانند ریچارد دوم که «در یک شخصیت، چندین تن را» به نمایش می‌گذارد، و همانند سیمای پنجاه و سومین غزل‌اش که «همهٔ صورت‌های مقدسی که ما می‌شناسیم» را در بردارد، از نظر بروک نیز شکسپیر «مردی است که همزمان در همهٔ وجوه‌اش حضور دارد».[10] البته توانایی شکسپیر برای انسجام بخشیدن به عناصر ناسازگار، بسیار مورد بحث قرار گرفته است: تمایزگذاری بروک بین شقاوت و تقدس، شبیه آن چیزی است که پروفسور برادبروک آن را «راه اصلی و راه فرعی به‌سوی خودِ نمایش»[11] می‌داند. آن سنت‌های مانعةالجمعی که «تنها قدرت و توان شکسپیر می‌توانسته آن‌ها را...

---

1. spectrum 2. *correspondences* 3. Jorge luis Borges
4. Everything and Nothing 5. Egyption Proteus

کاملاً با یکدیگر پیوند زند».[12] بخش عمده‌ای از کار پروفسور برادبروک در مورد آثار شکسپیر به شیوهٔ بی‌نظیر او، که در آن فاخر و عوامانه، گیتیانه و انسانی، در نمایش چند وجهی واحدی ادغام گشته‌اند، می‌پردازد. تجزیه و تحلیل رابرت ویمان[1] از تئاتر الیزابتی توجه را به ظرفیت آن برای «همنشین ساختن دلقک با شاه»[13] جلب می‌کند، تا «تراژدی اسف‌بارِ درآمیخته با وجد و سروری دلپذیر»[14] را بسازد. هر دو نویسنده، هم از این کثرت جنبه‌های ناسازگارِ کنارِ هم خرسندند و هم از تکرار بسیار آن نومید. در شیوه‌ای که پروفسور برادبروک، به‌عنوان مثال، متناوباً بر ناپایداری شرایطی تأکید می‌نهد که استعلای پایدار شکسپیر را ممکن می‌گرداند، بدبینی مغرورانه‌ای وجود دارد:

> عظمت نمایشنامه‌هایی که در آخرین دههٔ دورهٔ الیزابت و نخستین دههٔ دورهٔ جیمز به رشتهٔ تحریر درآمدند، به شرایط اساساً زودگذر[2] بستگی داشت ــ به همجوشی گذرای[3] سنت‌های فاضلانه و عامه‌پسند و به تعامل موقتی[4] دو گونه‌ای که به‌نحوی مداوم با یکدیگر سازگار نبودند... . آن‌ها، به‌نحوی تصنعی و یا طبیعی، روشی از گفتار و زندگی را بازمی‌تاباندند که به زمان نیز بستگی داشت.[15]

شگفت نیست که نسل‌های بعدی نمایشنامه‌نویسان، هرچند عمیقاً به درهم‌آمیزی شکل‌ها علاقمند بودند، در تقلید کردن از چنین آلیاژ پیچیده‌ای محتاط بوده‌اند.

از نظر بروک، حضور مسلط این معرق‌کاریِ بسیار جذاب اما کاملاً تقلیدناپذیر، در تلاش‌هایی که برای ساخت یک کار مشابه صورت می‌گیرد، تأثیر ناگواری دارد که تا حدی مضحک به‌نظر می‌رسد. شاید به‌خاطر چنین اعتراضی علیه حقایقِ نسبتاً سطحی نمایش غربی از ــ و به‌خاطر ــ شکسپیر

---

1. Robert Weimann 2. transient 3. *momentary* 4. *temporary*

باشد که بروک به شرق رهنمون شده است: زیرا این گفتهٔ الهه کریشنا است که اگر کسی بتواند به دهان خویش بنگرد، چنان‌که مادرش باری چنین کرده بود، مـی‌توانـد «همهٔ آن چیزهایی کـه دیـدنی است، را بـبیند». هـمان‌گونه کـه نویسندگان هندی نسل اندر نسل گفته‌اند؛ آن‌چه در مهابهاراتا هست، همه‌جا یافتنی است، اما آن‌چه در مهابهاراتا نیست، هیچ جایی یافت نمی‌شود.[16]

* * *

نام مهابهاراتا از نـظر نـویسنده‌اش ـ ویـاسا[1] ــ از یک فـعل سـانسکریت به معنای «با هم جور شدن» مشتق شده است. این نام به‌خاطر سیمای آفریننده در اثر، نام مناسبی است، اثری که به روشنی حاصل چندین قرن بازنویسی و در بردارندهٔ جلوه‌هایی از اسطوره‌شناسی، تاریخ، فلسفه، سیاست و حـقوق است. در اثری دویست و بیست هزار بیتی که هشت برابر ایـلیاد و[2] ادیسـه[3]، هر دو، و پـانزده بـرابـر کـتاب مـقدس[4] است، بـروک و کـاریر[5] در مسـیری محتاطانه گام برمی‌دارند. نُه سال تحقیق موجب پدید آمدن نُه ساعت روایتِ به دقت نظام‌یافته‌ای شد که اگرچه به‌نحو چشمگیری بـا مـعیارهای اصـیل، کوتاه گشته، اما ضعف چندانی نیافته است ــ چرا که سـرشاری مـهابهاراتـا، بیشتر تابع تجمع و فشردگی است و نه درازای آن. درست همان‌گونه کـه در یک برش عمودی انتخاب شده از یک صخره، هر چقدر هم که اندازهٔ لایه‌های آن تقلیل یافته باشد، با این وجود همهٔ لایه‌های رسوبی تشکیل‌دهنده‌اش قابل کشف است؛ به همین نحو متن کاریر، با همهٔ سادگی‌اش، نشـان از یک هـنر ترکیبی، به مثابهٔ واسطه‌ای برای تمامیت دارد.

بدین ترتیب، یک اپیزود مـنفرد مـهابهاراتـا ــ هـم‌چون قسـمتی کـه از

---

1. Vyasa 2. Iliad 3. odyssey 4. Bible

۵. Carriere ژان کلود کاریر، نویسندهٔ نام آشنای فرانسوی در مهابهاراتا و کنفرانس پرندگان به‌عنوان دراماتورژ با بروک همکاری داشته است. (م)

یک‌سو، در بردارندهٔ نبرد میان کوروها و پاندوها و از سوی دیگر، اکراه اسرارآمیز آرجونا[1] برای مبارزه است، شقاوت و قداست را به همان وضوحِ تضاد میان تک‌گویی‌های مردّد هملت و ماهیت حوادثی که او را به تابلوی اجساد در نمایشنامهٔ هملت رهنمون می‌کند، درهم می‌آمیزد. راه‌حل کریشنا[2] برای تنگنا و معضل آرجونا مستلزم ایجاد تمایز میان خودِ ـ گونا[3] و پروشا[4]، میان میرندگی شقاوت و جاودانگی تقدس؛ و اتحاد بین آن چیزی است که پیامد آرمانی قواعد یوگا محسوب می‌شود. جنگ به خودی خود، با این‌که وحشیانه محسوب می‌شود، آکنده از قرائن عشق است: آرجونا و درونا[5]، یودیشتی‌را[6] و بیشما[7] باید پیش از کشتن یکدیگر را ببوسند؛ آرجونا و دوریودانا[8] که دشمن اما پسرعم یکدیگرند، باید عموی مردهٔ خود، بیشما را، با هم از میدان نبرد بیرون برند. تجاوز نافرجام دروپادی، نمونهٔ دیگری است.

قبای (ساری) دروپادی، هم‌چون انسان‌انگاری[9] که با حماسه[10] پهلو می‌زند، در نقطهٔ برخورد و فصل مشترک الوهیت[11] و فناپذیری[12]، جایزالخطا بودن و کمال، برافراشته می‌شود. به بیان زیبایی‌شناسانه، هر یک از این ترکیب‌ها و آمیزه‌ها، بین مجموعه‌های دور از هم همانندی‌ها، محور مشترکی را سازمان می‌بخشند که یک روایت داستانی می‌تواند آن‌ها را برای تغییر سطوح معنایی به کار گیرد. هم‌چون مثال، ویاسا ــ سیمای نویسنده ــ که با نیروی خیال‌پردازی زاده شده است، قادر است تا براساس حالت‌های کاراکتر در ـ به وسیلهٔ ــ کارش فراسوی داستان، مخلوقات‌اش را مورد توجهِ قرار دهد، پند و اندرزشان دهد، ترغیب‌شان کند و یا حتی کنار آنان بخسبد؛ تا تباری از پادشاهان بیافریند که بدون آن‌ها مسیر پیش‌گفتهٔ داستان‌اش، پیش نمی‌رود.

---

1. Arjuna 2. Krishna 3. Guna - self 4. Purusha 5. Drona
6. Yudhishthira 7. Bhishma 8. Duryodhana 9. anthropomorphism
10. epic 11. divinity 12. mortality

در مناسبات تئاتری چنین تغییر و تبدیلی در نظم‌های هستی مستلزم شیوه‌ای برای بازنمایی است که در آن شکل (form) موقتی باشد و موضوع (subject) همواره مورد تجدیدنظر آنی قرار گیرد. موفقیت اجرای بروک، ناشی از توانایی او در به آسانی عینیت بخشیدن به آمیزهٔ غنیِ مورد نیاز حماسه، همانند بسیاری از سنن روایی است. خدایان، شیاطین و انسان‌ها به‌نحوی همزمان، خود را به مخاطبان هم‌چون موجوداتی مادی و روحانی، بازیگران، اجراکنندگان داستان و شخصیت‌های فیزیکی نمایش جلوه می‌دهند. چکمه‌ها و شلوارها با گاگراس‌ها[1] و لنگ‌ها ترکیب شدند و شال‌ها با تن‌پوش‌های جنگی. مخاطب، مستقیماً مورد خطاب قرار می‌گیرد و در عین حال نادیده انگاشته می‌شود. صحنه‌ها نیز به‌نحوی واقع‌گرایانه و در عین حال با لال‌بازی[2] اجرا می‌شوند. در تمام مدت اجرا، ناهشیاری ظاهری نسبت به بدیع بودن تغییر و تبدیل‌های غیرمنتظره، وجود دارد. و علت این گرایش در سکوت اسرارآمیزی باقی می‌ماند. اگر قابلیت تغییرپذیری، به اجرا کمال می‌بخشد، بی‌اعتنایی زیاد نیز که در آن از پذیرش ادراکات پیشین مخاطب امتناع می‌شود، به اجرا گزند می‌رساند.

از آغاز، مخاطب در چنبره‌ای از قراردادها و قواعد درگیر می‌شود. ویاسا وارد می‌شود، اما برخلاف انتظاری که از یک داستان‌سرا می‌رود، نسبت به مخاطب کاملاً بی‌اعتنا است. در آغاز او با پسرک خردسالی سخن می‌گوید که از او پرسشی دربارهٔ معنای داستان می‌پرسد. تنها پس از این پرسش است که او به گانشا[3] حکم می‌کند، که هم مؤلف و سازندهٔ اوست و هم ساختهٔ او. گانشا، ایدهٔ متحقق، خدای تن و نفْس، با صورتکی که به چهره می‌زند شناخته می‌شود. همین که این نماد[4] شکل می‌گیرد، صورتک کارآیی‌اش را از دست می‌دهد و کنار گذاشته می‌شود. سپس ویاسا کاراکترهایش را معرفی می‌کند. فراخوانی او چنان قدرتمندانه است و چنان گانشا را درگیر می‌کند که

---

1. ghagras 2. mime 3. Ganesha 4. symbol

کاراکترها واقعاً ظاهر می‌شوند و با قدرت توصیف ویاسا جان می‌گیرند. گانشا به نوشتن ادامه می‌دهد، اما دقایقی بعد، هنگامی که نقش‌اش به‌عنوان نویسنده بنیاد می‌گیرد، به یکی از کاراکترهایی که خود نقش کرده است، تبدیل می‌شود. معرفی ویاسا نیز به وسیلهٔ یکی از کاراکترهایی که خود معرفی کرده است، صورت می‌گیرد؛ او به یکی از کاراکترهای حماسهٔ[1] خود تبدیل می‌شود و با مخلوقات‌اش دربارهٔ اخلاقی بودن خوابیدن‌اش با آن‌ها به بحث و گفت‌وگو می‌پردازد. همه آن‌چه که گفته شد تنها در پانزده دقیقه از حماسه برای ما روی می‌دهد.

پس از نه ساعت، های‌وهوی کارهای روی زمین و صحنه به پایان می‌رسد، فانیان خسته به استراحت می‌پردازند ــ کاراکترها در ملکوت و بازیگران بر خاک. دری‌تاراشترا[2] و گانداری[3]، کنون نامیرا، بینایی خود را بازمی‌یابند؛ چیشلاک[4]، اکنون در مقامِ بازیگر، نابینایی‌اش از بین می‌رود. چراغ‌های روغنی کوچک روی رودخانه شناور می‌شوند. بیسکویت تعارف می‌شود و بازیگران خسته از آب رودخانه می‌نوشند، بقیه به گروه می‌پیوندند و گفت‌وگو می‌کنند. در ملکوت، آنان که با یکدیگر دشمن بوده‌اند، آشتی می‌کنند. ما، در سکوت، وقایع جهان ــ صحنه را ــ را مرور می‌کنیم. استفاده از واقع‌گرایی: نابینایی دری‌تاراشترا به وسیله چیشلاک به اجرا درآمد. استفاده از بیگانه‌سازی: پرسش‌های پسرک خردسال؛ سخنانی برای مخاطب است که پس از مرگ واقعی و دهشتناک دوساسانا[5] که در آن از مخاطب خواسته می‌شود چشم‌هایش را نبندد ــ این فقط یک نمایش است. استفاده از اثر و نشانه: روبندهٔ گانگا[6] به فرزند او بدل می‌شود؛ هنگامی که گانگا مرگ او را نمایش می‌دهد، انحطاط دربار ویراتا[7] با گهواره‌های گردان ساخته می‌شود، خرطوم فیل در یک مراسم عروسی به یک ساز موسیقی بدل می‌شود. استفاده

---

1. epic 2. Dhritirashtra 3. Gandhari 4. Cieslak 5. Dussasana
6. Ganga 7. Virata

از نمادگرایی: کریشنا با فلوت‌اش تشخص می‌یابد، گانگا با آب، و شیوا با طرز ایستادن‌اش. استفاده از استعاره[1] و مجاز[2]: در صحنه‌ای یک تختهٔ چوبین به ارابه بدل می‌شود و در صحنهٔ دیگر چرخ. در پس همهٔ این‌ها واقعیتی وجود دارد که واقعیت رئالیسم نیست. واقعیتی اساسی‌تر از قرارداد، واقعیتی که این تنوع براساس آن استوار شده است: آب، آب است؛ زمین، زمین و آتش، آتش.

بنابراین اگر طیف تکنیک‌های بروز یافته در اجرا، تکنیک‌های گروتفسکی را در برنمی‌گیرند، بدین علت است که کار روی «خود» طبیعتاً تابع ارایهٔ روشن و صریح نیست. با این همه، اکنون ما به دنبال انتشار کتاب گری اوکانر[3] ــ مهابهاراتا: حماسهٔ پیتر بروک در روند ساخته شدن ــ می‌دانیم که تعالیم گروتفسکی بخش زیربنایی و نادیدنی بسیار بزرگی از اجرا بود. از نظر ویتوریو متزوجیورنو[4]، بازی کردن نقش آرجونا مستلزم «کار کردن روی خودِ شما است، جست‌وجویی در خویشتنِ تان که به شناخت خودتان منجر می‌شود».[17] ملیکا سارابهای[5] در بیان پیوند بروک با مفاهیمی اساسی هم‌چون از راه نفی اذعان می‌دارد که «او به من آموخت که کاراکترم را هم‌چون پیاز، لایه‌لایه باز کنم تا سرانجام دریابم که در مرکز هیچ چیزی وجود ندارد».[18] در روش گروتفسکی نتیجهٔ این جهت‌گیریِ درون‌نگرانه، حقیقی‌گرایی است؛ در یکی از تمرینات مهابهاراتا موریس بنیکو[6] می‌گوید که «شما نباید کریشنا را بازی کنید بلکه باید حضور یابید».[19]

بروک در کوشش برای جلب توجه به آمیزهٔ سبک‌ها در اجرا، مشکلات تکرارشوندهٔ به صحنه بردن را با روش‌های فوق‌العاده متنوعی حل می‌کند. وقتی روایت ویاسا، تولد نخستین نسل از پادشاهان را در برمی‌گیرد، صورت‌های آن‌ها پشت پرده‌هایی که خود نگه داشته‌اند، نورانی می‌شود. از سوی دیگر تولد کورو، آغازی واقع‌گرایانه دارد اما خیلی زود تبدیل

---

1. metaphore 2. metonymy 3. Garry O'conner
4. Vittorio Mezzogiorno 5. Malika Sarabhai 6. Maurice Benichou

به مضحکه (فارس) می‌شود. همان‌گونه که در اصل سانسکریت آمده است: حاملگی گانداری، با یک شکم متورم نشـان داده مـی‌شود امـا درد و تـقلای مضحک[1] او تنها به وسیلهٔ توپ سیاه بزرگی آشکار می‌شود که پیش از آن‌که نوزاد به دنیا بیاید، باید با تکه چوبی شکاف بردارد. برخلاف، بـه دنـیا آمـدن پاندو[2] با تشریفات و جرنگ جـرنگ زنگ‌هـا و در حـضور بـزرگسالان کـه موقرانه کنار رودخانه گرد آمده‌اند، صورت می‌گیرد درحالی‌که ویاسا با داد و فریاد و آتش سعی می‌کند آن‌ها را فرا بخواند. کارنا[3] نیز کمان در دست، بسیار عظیم، ربانی و خورشیدوش و در پرده‌ای از دود متولد می‌شود.

در کلاس تیراندازی، تـیرها وقـتی از کـمان‌هایی کـه در دسـتان بـاریک پسرکان قرار دارند، محو و ناپدید می‌شوند، بـه پـرواز درمـی‌آیند و در تـن پرندگانی ظاهر می‌شوند که از آسمان فرو می‌افتند. در یک دوره از مسابقات[4]، این عمل تکرار مـی‌شود و حـقه آشکـار مـی‌گردد: بـه مـحض آن‌کـه تـیرها ازکمان‌ها ناپدید می‌شوند، سیاهی لشکرهای قابل رؤیت، پرندگان تیرخورده را به هوا پرتاب می‌کنند. در مـرگ‌هایی کـه تـوسط کـریشنا رهـبری و اجـرا می‌شود، هنگامی که او قدم‌زنان طول صحنه را طی مـی‌کند، تـیرها قـربانیان خود را می‌یابند و به‌آرامی در تن آنـان فـرو مـی‌روند. اگـر ایـن اسـتعاره‌ای تحقق‌یافته باشد، به‌سان نقش کریشنا در تجاوز نافرجام به دروپادی، امر واقع نیز، هنگامی که رگـبار تـیرها از مـیان دود درخشـان دیـوار انـتهای صـحنه فرو می‌بارد و فریادهای مرگ، زنگ خطر و موسیقی از پشت صحنه به‌گوش می‌رسد، استعاری می‌شود. مرگ کریشنا قواعدی را که او نـمایندهٔ آن است، واژگون می‌سازد: تیر یک شکارچی توسط یک بازیگر از میان صحنه عـبور داده می‌شود و به‌آرامی میان پنجه‌های الههٔ درحال خواب جای می‌گیرد.

* * *

1. grotesque 2. pandava 3. karna 4. tournament

پرسش بسیار مهم در این میان آن است که چگونه بروک این چندمنظورگی و چندکارگی را دنبال کرد؟ چگونه ما این بی‌قاعدگی را می‌پذیریم؟ ما که معمولاً انتظار داریم که هر اجرایی با روش خودش حیات یابد و همواره وفادار به قواعد و قراردادهایی باشد که انتظار داریم هر اجرا برای سازمان بخشیدن به خود ایجاد کند. چه چیزی است که ما را وامی‌دارد تا چنین معجونی را ــ این به هم‌ریختگی سبک‌ها که متنوع‌تر از آن چیزی است که ما به دیدن‌اش عادت داریم ــ به‌عنوان واقعیت بپذیریم؟ چرا ما می‌گذاریم که چنین اجرایی حق باور نکردن را از ما سلب کند؟ اجرایی که کمتر، با انتظارات ما سازگار است و، در مجموع، بر این بنیاد استوار شده که آیا ما باید واقعیت را بپذیریم و یا آن را انکار کنیم؟

الگوی الیزابتی کمتر پیشنهاددهنده است. پروفسور برادبروک در کتاب مضامین و قراردادهای تراژدی الیزابتی[1] نشان می‌دهد که مخاطب شکسپیر برای «باورپذیری» بر تداوم و پیوستگی شکل و فرم متکی نیست. دشواری‌هایی که ما در پذیرش بی‌قاعدگی داریم اصلاً برای آن‌ها وجود نداشت. برعکس، آمیزه‌ها «با ترکیب غیرقابل پیش‌بینی بخش‌های کلیشه‌ای که به علت این‌که پیش‌تر با یکدیگر دیده شده بودند به‌هم تعلق داشتند»،[20] موجب خرسندی مخاطبین خود می‌شدند. رابرت ویمان[2] با پروفسور برادبروک هم‌عقیده است:

> این وحدت چندگانه بر تقابل‌ها استوار بود و این چنین یک چارچوب قابل انعطاف مرجع در اختیار نمایشنامه‌نویس می‌گذاشت که برای تجربهٔ زندگی و احساس درون یک ارگانیسم اجتماعی، نسبت به دستاورد هرگونه تئاتر پیشین و یا پسین، پیچیده‌تر و حیاتی‌تر بود.[21]

---

1. Themes and convention of Elizabethan tragedy 2. Robert Weimann

به‌خاطر آن‌که توفیق شکسپیر و هم‌عصرانش به عواملی بستگی داشت که امروزه وجود ندارند، تجزیه و تحلیل آثار نمایشی آن‌ها نمی‌تواند این نکته را توضیح دهد که چگونه بروک بی‌هیچ کوششی می‌تواند غیراصول‌گرا[1] باشد.

حتی بررسی تأثیر برشت نیز کمکی نمی‌کند: مهابهاراتا نه‌تنها در قیاس با آثار برشت در بردارندهٔ سبک‌ها و شیوه‌های بیشتری است، بلکه هر یک از این شیوه‌ها را نیز با اصالت مستقل خویش به‌کار می‌گیرد ــ کاری که برشت قادر به انجام آن نبود. در کار برشت ارتباط خطی بین عواطف و بیگانه‌سازی مانع فراوانی ناب سبک‌هایی می‌شد که به‌کار بروک در مهابهاراتا تشخص می‌دهد. از آن‌جا که کار بروک عمدتاً محصول تقابل دو وجهی (آرایش عواطف و از شکل انداختن آن‌ها) است، مهابهاراتا از کثرت قراردادها و تکنیک‌ها برخوردار است. بر همین اساس انعطاف‌پذیری برشتی نیز نمی‌تواند جامعیت بروک را شرح دهد.

* * *

طنز عجیبی در نگرش‌های رایج نسبت به ناهمگنی و عدم تجانس در تئاتر جود دارد که به موجب آن‌ها ضمن به پرسش کشیدن کاربرد آن در آثار معاصر، در عین حال می‌توان از عملکرد آن در کار شکسپیر لذت برد. ما شکسپیر را باور داریم زیرا دستاورد او شرط لازم جاذبهٔ اوست و کار او انکار آشکار ایراداتی است که ما باید در هر صورت ادامه دهیم تا به سطح کارهایی برسیم که تاکنون خلق نشده‌اند، تاکنون اثبات نگشته‌اند و پرواضح است که هنوز قادر نیستند ادعاهای ما را مردود شمرند.

در کار بروک، نتیجهٔ این معیار دوگانهٔ عجیب، بلندپروازی بسیار خوش‌بینانه‌ای است که بر باور او به قابلیت سرکوب‌گرانهٔ مهارت استوار است: تئاتر از طریق خلاقیت می‌تواند تحسین را برانگیزد ــ و از طریق

---

1. unorthodox

تحسین باور را. درست همان‌گونه که اعتبار شکسپیر به‌خاطر تبحر اوست، در مورد بروک نیز زیرکی‌اش جذاب است: چرا که باعث می‌شود صداقت و درستی صحنه، غیرقابل پرسش شود. در مهابهاراتا، فرزندان گانگا، غرق می‌شوند، به‌خاطر آن‌که میریل مالوف[1]، هنرمند میم[2] زبردستی است؛ ارابه آرجونا برفراز میدان نبرد به پرواز درمی‌آید، به‌خاطر مهارتی که موریس بنیکو[3]، در نقش کریشنا، در راندن چرخ چوبی دارد.

بهره‌گیری دائمی سبک‌های مشخص، این قابلیت را کاهش می‌دهد ــ زیرا قواعد، دیکته کنندهٔ راه‌حل‌های قابل پیش‌بینی براساس قراردادهای پیشین هستند. با این‌که این مسأله به کارگردان‌ها اجازه می‌دهد که به آن‌چه که می‌خواهند بگویند بپردازند، اما اجراهای آنان از توجه به چگونه گفتن محروم می‌ماند. بروک با تغییر مداوم قواعد، توجه را به‌نحوی بسیار بارزتر به «چگونگی» اجرا جلب می‌کند. او با قرار دادن اجزاء واقعی و تصنعی در یک همنشینی درخور توجه، محدودیت‌های منفرد هر یک را آشکار می‌کند. ما با آگاهی از این محدودیت‌ها بهتر می‌توانیم انتخاب روش ویژه بازنمایی در یک صحنه خاص را مورد ستایش قرار دهیم؛ و می‌توان گفت با اشتیاق بیشتری، ناسازگاریِ آزادی عمل را براساس ضرورت آشکارش می‌پذیریم.

جایی که مهارت وجود داشته باشد، نیازی به سازگاری نیست و جایی که ناسازگاری از اقتدار حقیقت برخوردار باشد، درام دارای شور و سرزندگی هستی‌شناختی بی‌نظیری است که از پیش‌بینی‌پذیری واقعیت قراردادی ناشی می‌شود. پروفسور براد بروک درباره هنر شکسپیر می‌نویسد «آمیزهٔ جدید در هر لحظه‌ای متقاعدکننده است»[22]؛ این گفته را می‌توان عیناً در مورد مهابهاراتا به‌کار برد. هر صحنهٔ جدید در یک اجرا، ریسک ناباوری را به دنبال دارد و حقایقی را که پیش‌تر ساخته، به خطر می‌افکند. با هر جلوهٔ جدیدِ جهت‌دارِ خلاقیت و ابتکار، باور ما دوباره سرشار می‌شود و اقتدار اجرا تأکید دوباره‌ای

---

1. Mirelle Maalouf 2. mime 3. Mavrice Benichou

می‌یابد. بروک در کتاب فضای خالی در مورد بازیگر می‌نویسد که او باید «وادار شود که صادقانه به جست‌وجو بپردازد، به‌نحوی بی‌پایان همه چیز را دور بریزد و دوباره شروع کند... این تنها راهی است که یک نقش به‌جای ساخته شدن، زاده می‌شود».[23] مهابهاراتا در پیوند با احساسات و در پیوند با مفهوم و ماهیت کار بروک، در مجموع آمادگی می‌یابد تا پیش از آن‌که واقعیت، سرزندگی و شور خود را از دست بدهد، از آن دست بکشد. بروک جایی در مورد شکسپیر گفته بود که نمایشنامه‌های او نه بازنمایی واقعیت، بلکه «خود آن»[24] است. مهابهاراتا، باور مشابهی را ایجاد می‌کند ــ زیرا همان‌طور که هنر، اغلب گسیختگی بسیار زیاد زندگی را در قالب یک شکل فشرده می‌کند، این نمایش نیز کثرت و تناقض‌های زندگی را به انتظام یک شکل درمی‌آورد، این تمایز مبتنی بر احساس نیست: بلکه از مشارکتی، به مدت نه ساعت، در خلق زندگی سرچشمه می‌گیرد.

یادداشت‌ها

دیباچه

1 Konstantin Stanislavsky, *My Life in Art*, translated by J. J. Robbins (London, 1980), p. 214.
2 J. C. Trewin, *Peter Brook: A Biography* (London, 1971), p. 146.
3 Kenneth Tynan, 'Director as Misanthropist: On the Moral Neutrality of Peter Brook', *Theatre Quarterly*, vol. 7, no. 25 (1977), p. 22.

بودن

1 Peter Brook *et al.*, *US: The Book of the Royal Shakespeare Theatre Production* (London, 1968), p. 29.
2 Konstantin Stanislavsky, *Stanislavsky's Legacy*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood (London, 1968), p. 11.
3 Konstantin Stanislavsky, *My Life in Art*, translated by J.J. Robbins (London, 1962), p. 24.
4 ibid.
5 Konstantin Stanislavsky, *An Actor Prepares*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood (London, 1967), pp. 46–9.
6 *Stanislavsky's Legacy*, pp. 188–9.
7 *An Actor Prepares*, p. 49.
8 ibid.
9 Konstantin Stanislavsky, *Stanislavsky on the Art of the Stage*, translated by David Magarshack (London, 1967), p. 193.
10 ibid.
11 Quoted in Christine Edwards, *The Stanislavsky Heritage* (London, 1966), p. 49.
12 Vasily Osipovich Toporkov, *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, translated by Christine Edwards (New York, 1979), p. 156.
13 Quoted in ibid., p. 124.
14 David Magarshack, *Stanislavsky: A Life* (London, 1950), p. 305
15 Quoted in *The Stanislavsky Heritage*, p. 49.
16 ibid.
17 Nikolai M. Gorchakov, *Stanislavsky Directs*, translated by Miriam Goldina (New York, 1954), p. 38.

18 Konstantin Stanislavsky, *Creating a Role*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood (London, 1983), p. 5.
19 *Creating a Role*, p. 10.
20 ibid., p. 42.
21 Quoted in *Stanislavsky Directs*, p. 22.
22 Quoted in *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, p. 44.
23 ibid., pp. 95–6.
24 ibid., pp. 126–7.
25 *Stanislavsky Directs*, p. 370
26 *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, p. 215.
27 *My Life in Art*, p. 245.
28 *An Actor Prepares*, p. 21.
29 ibid., p. 22.
30 ibid., p. 229.
31 *My Life in Art*, p. 405.
32 ibid., p. 478.
33 Quoted in *The Stanislavsky Heritage*, p. 49.
34 Quoted in Eugene Herrigel, *Zen in the Art of Archery* (London, 1953), p. 7.
35 *An Actor Prepares*, p. 283.
36 *Stanislavsky's Legacy*, p. 184. The article was written for *Encyclopaedia Brittanica* in the late 1920s. All references are to the reprinted version in *Stanislavsky's Legacy*.
37 *An Actor Prepares*, p. 21.
38 Quoted in Norman Marshall, *The Producer and the Play* (London, 1975), p. 96.
39 Quoted in *The Stanislavsky Heritage*, p. 82.
40 *My Life in Art*, p. 165.
41 Quoted in *Stanislavsky: A Life*, p. 46.
42 Konstantin Stanislavsky, *Building a Character*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood (London, 1968), pp. 16–17.
43 ibid., p. 19.
44 ibid., p. 30.
45 Nikolai Gorchakov, *The Theatre in Soviet Russia*, translated by E. Lehrman (New York, 1972), p. 362.
46 *Creating a Role*, p. 150.
47 Quoted in *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, pp. 160–2.
48 *Creating a Role*, p. 86.
49 *Stanislavsky Directs*, pp. 297–8.
50 *Stanislavsky: A Life*, p. 58.
51 *An Actor Prepares*, p. 27.
52 ibid., p. 44.
53 ibid., p. 40.
54 *My Life in Art*, p. 333.
55 ibid., p. 165.
56 Quoted in *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, p. 159.
57 ibid., p. 161.
58 ibid., p. 171.
59 *Creating a Role*, p. 213.
60 ibid., p. 228.
61 ibid., p. 245.

62 ibid., p. 201.
63 ibid., p. 209.
64 ibid., p. 153.
65 ibid., p. 224.
66 ibid., p. 241.
67 *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, p. 163.
68 *My Life in Art*, p. 483.
69 Charles Marowitz in 'Lear Log', in Charles Marowitz and Simon Trussler (eds), *Theatre at Work* (London, 1967), p. 141.
70 ibid.
71 ibid., p. 144.
72 Quoted in Glen Loney (ed.), *Peter Brook's Production of Shakespeare's A Midsummer Night's Dream: Authorised Acting Edition* (New York, 1974), p. 56. Hereafter merely 'Loney'.
73 'Lear Log', p. 135.
74 ibid., p. 133.
75 ibid., p. 134.
76 Jan Kott, '*King Lear*, or *Endgame*', in Jan Kott, *Shakespeare: Our Contemporary* (London, 1978).
77 'Lear Log', p. 133.
78 ibid., p. 135.
79 ibid.
80 ibid., p. 136.
81 ibid.
82 ibid.
83 ibid.
84 ibid., p. 144. My italics.
85 ibid.
86 ibid., p. 144.
87 ibid., p. 143.
88 ibid., p. 135.
89 ibid., p. 134.
90 ibid.
91 Quoted in *The Stanislavsky Heritage*, p. 47.
92 'Lear Log', p. 139.
93 Yoshi Oida, 'Shinto Training of the Actor', in Dartington *Theatre Papers*, vol. 3, no. 3 (1979), p. 12.
94 William James, 'What is an Emotion?', in *Mind*, vol. IX (1884); repr. in Dartington *Theatre Papers*, vol. 1, no. 5 (1977), p. 2.
95 Quoted in Eileen Blumenthal, *Joseph Chaikin* (London, 1984), p. 73. See also ibid., p. 83.
96 David Selbourne, *The Making of A Midsummer Night's Dream* (London, 1982), p. 31.
97 ibid., p. 85.
98 ibid., p. 175.
99 Peter Ansorge, 'Director in Interview', in *Plays and Players*, vol. 18, no. 1 (1970), p. 18.
100 Michael Crawford and John Kane, 'The Actor as Acrobat', in *Plays and Players*, vol. 18, no. 11 (1971), p. 15.
101 Loney, p. 26.

102 ibid.
103 Meyerhold, quoted in Edward Braun, *The Theatre of Meyerhold* (London, 1986), p. 166.
104 *Stanislavsky on the Art of the Stage*, p. 161.
105 *An Actor Prepares*, p. 113.
106 *The Making of A Midsummer Night's Dream*, p. 71.
107 ibid., p. 181.
108 ibid., p. 21.
109 Quoted in ibid., p. 11.
110 ibid., p. 9.
111 ibid., p. 55.
112 Loney, p. 53.
113 *Joseph Chaikin*, p. 83.
114 Quoted in *The Making of A Midsummer Night's Dream*, p. 11.
115 ibid., p. 45.
116 Quoted in J. C. Trewin, *Peter Brook: A Biography* (London, 1971), p. 180.
117 *The Making of A Midsummer Night's Dream*, p. 11.
118 ibid., p. 75.
119 Peter Brook, *The Empty Space* (London, 1968), p. 15.
120 *The Making of A Midsummer Night's Dream*, p. 99.
121 ibid., pp. 11–13.
122 ibid., p. 65.
123 ibid., p. 201.
124 ibid., p. 109.
125 *My Life in Art*, p. 262.
126 *The Making of A Midsummer Night's Dream*, p. 269.
127 ibid,, p. 171.
128 ibid., p. 51.
129 *An Actor Prepares*, p. 29.
130 Quoted in *The Making of A Midsummer Night's Dream*, p. 101.
131 ibid., p. 261.
132 ibid., pp. 109–11.
133 *Peter Brook: A Biography*, p. 184.
134 *The Empty Space*, p. 19.
135 ibid., p. 131.

بودن و نبودن

1 Bertolt Brecht, 'In Praise of Doubt', in *Poems, 1913–1956* (London, 1976), p. 334.
2 Peter Brook, *The Empty Space* (London, 1968), p. 80.
3 Bertolt Brecht, 'Notes on Stanislavsky', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 2 (Winter 1964), p. 155.
4 Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre* (London, 1984), p. 78.
5 'Notes on Stanislavsky', p. 156.
6 ibid., p. 157.
7 Bertolt Brecht in a note on *Mother Courage*, in *Collected Plays*, vol. 5, no. 2, translated by John Willett (London, 1980), p. 92.
8 *Brecht on Theatre*, p. 237.

9 ibid., pp. 143–4.
10 Bertolt Brecht, *The Good Person of Szechwan*, *Collected Plays*, vol. 6, part 1, translated by John Willett (London, 1985), p. 109.
11 *Brecht on Theatre*, p. 201.
12 John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht* (London, 1959), p. 56.
13 Bertolt Brecht, 'On The Experimental Theatre', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961), p. 9.
14 *Brecht on Theatre*, p. 248.
15 ibid., p. 125. My italics.
16 ibid., p. 44. My italics.
17 ibid., p. 203. See also ibid., p. 85.
18 'Notes on Stanislavsky', p. 156. My italics.
19 *Brecht on Theatre*, p. 194.
20 ibid., p. 45.
21 ibid., p. 138.
22 ibid., pp. 137–8. My italics.
23 *The Theatre of Bertolt Brecht*, p. 175.
24 'Notes on Stanislavsky', p. 163.
25 *Brecht on Theatre*, p. 139.
26 ibid., p. 15.
27 ibid., p. 109.
28 Bertolt Brecht, *Collected Plays*, vol. 2, no. 2, translated by Ralph Manheim and John Willett (London, 1979), p. 102.
29 'Notes on Stanislavsky', p. 159.
30 *Brecht on Theatre*, p. 277.
31 'Notes on Stanislavsky', p. 166.
32 ibid., p. 159.
33 David Richard Jones, *Great Directors at Work* (London, 1986), p. 89.
34 Bertolt Brecht, 'On *The Caucasian Chalk Circle*', *The Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967), p. 91.
35 ibid., p. 92.
36 *Collected Plays*, vol. 5, no. 2, p. 93.
37 'On *The Caucasian Chalk Circle*', p. 92.
38 *Brecht on Theatre*, p. 244.
39 ibid., p. 241.
40 ibid., p. 200.
41 Quoted by Margaret Eddershaw, 'Acting Methods: Brecht and Stanislavsky', in Graham Bartram (ed.), *Brecht in Perspective* (London, 1982).
42 Quoted in Ronald Hayman, *Brecht: A Biography* (London, 1983), p. 344.
43 Carl Weber, 'Brecht as Director', *The Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967), p. 103.
44 Bertolt Brecht, *The Resistible Rise of Arturo Ui*, translated by Ralph Mannheim, *Collected Plays*, vol. 6, part 2 (London, 1981), p. 78.
45 'On *The Caucasian Chalk Circle*', p. 95.
46 Bertolt Brecht, quoted in Ronald Hayman, *Techniques of Acting* (London, 1969), p. 55.
47 *Brecht on Theatre*, p. 106.
48 ibid., p. 70.
49 'Notes on Stanislavsky', p. 164.

50 *Brecht on Theatre*, p. 231.
51 ibid., p. 126.
52 *Complete Plays*, vol. 2, Part 2, p. 105.
53 *Brecht on Theatre*, p. 54.
54 *The Theatre of Bertolt Brecht*, p. 178.
55 Bertolt Brecht, *Diaries 1920–1923*, edited by Herta Ramthun, translated and annotated by John Willett (London, 1979), p. 32.
56 Quoted in Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils* (London, 1959), p. 123. My italics.
57 Bertolt Brecht, 'Estranging Shakespeare', *The Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967), p. 108.
58 *Brecht: A Choice of Evils*, p. 123.
59 Bertolt Brecht, *The Caucasian Chalk Circle*, translated by James and Tania Stern with W.H. Auden, *Collected Plays*, vol. 7 (London, 1976), p. 165.
60 *Brecht: A Choice of Evils*, p. 123.
61 'Notes on Stanislavsky', p. 166. My italics.
62 *Brecht on Theatre*, p. 129.
63 ibid., p. 137. My italics.
64 'Acting Methods: Brecht and Stanislavsky', p. 138.
65 Peter Brook, *The Shifting Point* (New York, 1987), pp. 26–7.
66 ibid., p. 42.
67 ibid., pp. 42–3.
68 Bertolt Brecht, *The Mother*, translated by Steve Gooch (London, 1978), p. 38.
69 *The Theatre of Bertolt Brecht*, p. 118.
70 *The Shifting Point*, p. 192.
71 Bertolt Brecht, *In the Jungle of the Cities*, *Collected Plays*, vol. 1 (London, 1970), p. 118.
72 Peter Brook in an interview with Don Ranvaud, 'Brook's Remarkable Men', *Framework*, issue 9 (Winter 1978–9), p. 32.
73 Peter Brook quoted in J.C. Trewin, *Peter Brook: A Biography* (London, 1971), p. 149.
74 *The Empty Space*, p. 81.
75 *Peter Brook: A Biography*, p. 153.
76 *The Shifting Point*, p. 60.
77 *Brecht on Theatre*, p. 15.
78 *Collected Plays*, vol. 5, no. 1, p. 29.
79 ibid.
80 Bertolt Brecht quoted in John Fuegi, *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan* (Cambridge, 1987), p. 127.
81 Bertolt Brecht, 'Theatre for Learning', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961), p. 25.
82 Irving Wardle quoted in *Peter Brook: A Biography*, p. 159. My italics.
83 *The Shifting Point*, p. 54.
84 Peter Brook in Frank Cox, 'Interview with Peter Brook', *Plays and Players*, vol. 15, no. 7 (April 1968), p. 50.
85 *The Shifting Point*, p. 54.
86 ibid., p. 107.
87 ibid., p. 95.
88 ibid., p. 62. My italics.

89 ibid.
90 ibid., p. 63.
91 ibid.
92 Peter Brook *et al.*, *The Book of US* (London, 1968), p. 26.
93 ibid., p. 17.
94 ibid., p. 29.
95 ibid., p. 135.
96 ibid., p. 14.
97 ibid., p. 16.
98 ibid., pp. 19–21.
99 ibid., p. 21.
100 ibid.
101 ibid., p. 27.
102 ibid., p. 53.
103 ibid., p. 15.
104 ibid., pp. 28–9.
105 ibid., pp. 137–8.
106 ibid., p. 14.
107 ibid., p. 139.
108 ibid.
109 ibid., pp. 139–40.
110 ibid., p. 140.
111 ibid.
112 ibid., p. 22.
113 ibid.
114 ibid.
115 ibid., p. 28.
116 ibid., p. 135.
117 ibid., pp. 29–30.
118 ibid., p. 150.

حضور

1 A. Lechika in Zbigniew Osinski, *Grotowski and His Laboratory*, translated by Lillian Vale and Robert Findlay (New York, 1986), p. 130.
2 Peter Brook in Margaret Croyden, *The Centre: A Narrative* (New York, 1980), p. 1.
3 Jerzy Grotowski in Zbigniew Osinski and Tadeusz Burzynski, *Grotowski's Laboratory* (Warsaw, 1979), p. 55.
4 Peter Brook in A.C.H. Smith, *Orghast at Persepolis* (New York, 1972), p. 52.
5 *Grotowski's Laboratory*, p. 25. Osinski's view is not untypical. See also Eugenio Barba, 'Theatre Laboratory 13 Rzedow', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 3 (Spring 1965), p. 157; and Jan Blonski, 'Grotowski and his Laboratory Theatre', *Dialog* (1970), p. 147.
6 Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (London, 1969), p. 213.
7 Wojciech Dzieduszycki quoted in *Grotowski and his Laboratory*, pp. 86–7.
8 Jennifer Kumeiga, *The Theatre of Grotowski* (London, 1987), p. 128.

9 Ludwik Flaszen, 'From the Point of Emptiness', *Canadian Theatre Review* (Summer 1981), p. 10.
10 *Grotowski and his Laboratory*, pp. 19–20.
11 *Towards a Poor Theatre*, p. 167.
12 'Grotowski and his Laboratory Theatre', p. 145.
13 Jerzy Grotowski quoted in *The Theatre of Grotowski*, p. 227.
14 *Towards a Poor Theatre*, p. 93.
15 ibid., p. 91.
16 ibid.
17 ibid.
18 ibid.
19 ibid., p. 23.
20 *Grotowski and his Laboratory*, p. 130.
21 Patrick Sciaratta, 'The Polish Connection: An Encounter with Grotowski and the Theater Laboratorium', *Exchange* (Fall 1976), p. 102.
22 ibid., p. 101.
23 ibid.
24 *Towards a Poor Theatre*, p. 21.
25 ibid., p. 96.
26 R.D. Laing, *Self and Others* (London, 1969), p. 82.
27 Jerzy Grotowski in *Grotowski's Laboratory*, p. 109.
28 *Self and Others*, p. 83.
29 Jerzy Growtowski in *The Theatre of Grotowski*, p. 225.
30 Jerzy Grotowski, 'Holiday', *Theatre Quarterly*, vol. 3 no. 10 (April–June 1973), p. 22. Quotations from 'Holiday' are taken from both *The Drama Review* vol. 17, no. 2 (June 1973) and *Theatre Quarterly*, each of which covers different sections of the original talk given by Grotowski in New York. The sources of all 'Holiday' quotations below will be distinguished by '*TDR*' or '*TQ*' in brackets following the 'Holiday' citation.
31 *Towards a Poor Theatre*, p. 206.
32 Anthony Abeson, 'The Many Sides of Silence', *Village Voice* (9 October 1969), p. 59.
33 *Towards a Poor Theatre*, p. 170.
34 ibid., pp. 111–12.
35 ibid., p. 189. See also ibid., pp. 110–11.
36 *Grotowski and His Laboratory*, p. 104.
37 *Towards a Poor Theatre*, p. 57.
38 'Holiday', (*TDR*), p. 119.
39 'The Polish Connection', p. 102.
40 Jerzy Grotowski in *The Theatre of Grotowski*, p. 228.
41 ibid., p. 225. See also Eric Forsyth, 'Conversation with Ludwik Flaszen', *Educational Theatre Journal*, vol. 30, no. 3 (October 1978), pp. 312–13.
42 Tadeusz Burzynski, 'Grotowski's Laboratory – 1977/78 Season', *The Theatre in Poland*, vol. 20, no. 5 (1978), p. 19.
43 *Self and Others*, p. 127.
44 Jerzy Grotowski in Maggie Topkis, 'A Ritual Called Conference', *Theatre International*, nos. 3–4 (1981), p. 47.
45 *Towards a Poor Theatre*, p. 37. My italics.
46 ibid., p. 57. My italics.
47 Jerzy Grotowski in *The Theatre of Grotowski*, p. 151.

48 Jerzy Grotowski in Leszek Kolankiewicz, 'On the Road to Active Culture', unpublished document translated by Boleslaw Taborski (Wroclaw, 1978), p. 13.
49 Jerzy Grotowski in *Grotowski and his Laboratory*, p. 123.
50 Ludwik Flaszen, quoted in *Grotowski's Laboratory*, p. 59.
51 'Holiday' (*TDR*), p. 120.
52 *Towards a Poor Theatre*, p. 34.
53 'Theatre Laboratory 13 Rzedow', p. 164.
54 Eugenio Barba and Ludwik Flaszen, 'A Theatre of Magic and Sacrilege', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 3 (Spring 1965), p. 173.
55 Raymonde Temkine, *Grotowski*, translated by Alex Szogyi (New York, 1972), p. 74. My italics.
56 *The Theatre of Grotowski*, p. 122.
57 *Towards a Poor Theatre*, p. 107.
58 ibid., p. 106.
59 ibid., p. 134.
60 ibid.
61 Richard Schechner and Theodore Hoffman, 'An Interview with Grotowski', *The Drama Review*, vol. 13, no. 1 (Fall 1968), p. 39.
62 'Theatre Laboratory 13 Rzedow', p. 162.
63 *Towards a Poor Theatre*, p. 105.
64 ibid., p. 34.
65 ibid., p. 41.
66 Irving Wardle, 'Grotowski the Evangelist', *The Times*, (4 October 1969).
67 Stefan Brecht (ed.), 'On Grotowski: A Series of Critiques', *The Drama Review*, vol. 14, no. 2 (Winter 1970), p. 195.
68 Jerzy Grotowski in *The Theatre of Grotowski*, p. 113.
69 'Holiday' (*TQ*), p. 23.
70 *Towards a Poor Theatre*, p. 101.
71 *Grotowski*, p. 102.
72 Jerzy Grotowski, 'On the Theatre of Sources', *The Theatre in Poland*, vol. 21, no. 11 (November 1979), p. 24.
73 *Grotowski's Laboratory*, p. 14.
74 *Towards a Poor Theatre*, pp. 151–2.
75 'The Many Sides of Silence', p. 48.
76 ibid., p. 59.
77 *Towards a Poor Theatre*, p. 36.
78 ibid., p. 114.
79 ibid., pp. 56–7.
80 Joseph Kelera, 'Grotowski in Free Indirect Speech', *The Theatre in Poland*, vol. 16, no. 10 (October 1974), p. 10.
81 'Holiday' (*TQ*), p. 24.
82 Jerzy Grotowski, 'We Simply Look for Those Close to Us', *International Theatre Information* (Winter 1975), p. 8.
83 *Towards a Poor Theatre*, p. 47.
84 'Grotowski in Free Indirect Speech', p. 12.
85 *The Theatre of Grotowski*, p. 135.
86 Jan Blonski, 'Holiday or Holiness', translated by Boleslaw Taborski, *Gambit*, vol. 9, no. 33 (1979), p. 68.
87 *The Theatre of Grotowski*, p. 179.

88 *Towards a Poor Theatre*, p. 32.
89 ibid., p. 143.
90 ibid., p. 19.
91 ibid., p. 15.
92 Jerzy Grotowski in *Grotowski and his Laboratory*, pp. 53–4.
93 'Holiday' (*TDR*), p. 129.
94 'An Interview with Grotowski', pp. 40–1.
95 'Holiday' (*TDR*), p. 120.
96 Leszek Kolankiewicz, 'What's Up at Grotowski's?', *The Theatre in Poland*, nos. 5–6 (1977), p. 24.
97 Jerzy Grotowski in Richard Fowler, 'The Four Theatres of Jerzy Grotowski: An Introductory Assessment', *New Theatre Quarterly*, vol. 1, no. 2 (May 1985), p. 176.
98 'Holiday' (*TDR*), p. 133.
99 'On the Road to Active Culture', p. 7.
100 *Grotowski and his Laboratory*, pp. 170–1.
101 Dan Ronen, 'A Workshop with Ryszard Cieslak', *The Drama Review*, vol. 22, no. 4 (December 1978), pp. 73–4.
102 ibid., p. 74.
103 'On the Road to Active Culture', pp. 28–9.
104 'Grotowski in Free Indirect Speech', p. 10.
105 Jerzy Grotowski, 'The Art of the Beginner', *International Theatre Information* (Spring–Summer 1978), p. 9.
106 'We Simply Look for Those Close to Us', p. 7.
107 Jerzy Grotowski in 'On the Road to Active Culture', p. 96.
108 'Holiday' (*TDR*), p. 131.
109 'The Art of the Beginner', p. 10.
110 'The Four Theatres of Jerzy Grotowski', p. 178.
111 *Grotowski's Laboratory*, p. 113
112 'A Theatre of Magic and Sacrilege', p. 174.
113 Farid Ud-din Attar, *The Conference of the Birds*, translated from de Tassey's French version of *Mantiq Uttair* (London, 1978), p. 92. Hereafter 'Attar' to distinguish the work from John Heilpern's account of Brook's work in Africa and Brook and Carrière's drama, which both carry the same title.
114 ibid., p. 115.
115 Farid Ud-din Attar in John Heilpern, *Conference of the Birds* (London, 1977), p. 41. Hereafter 'Heilpern'.
116 Attar, p. 5.
117 ibid., p. 3.
118 ibid., p. 132.
119 ibid., p. 5.
120 ibid., p. 72.
121 ibid., p. 33. See also ibid., p. 51 and p. 125.
122 *Towards a Poor Theatre*, p. 38.
123 'Holiday' (*TDR*), p. 132.
124 Attar, p. 133.
125 ibid., p. 80.
126 Heilpern, p. 49.
127 ibid., p. 251.
128 ibid., p. 275.

129 ibid., p. 295.
130 ibid., p. 238.
131 *Orghast at Persepolis*, p. 76.
132 Michael Gibson, 'Brook's Africa', *The Drama Review*, vol. 17, no. 3 (September 1973), p. 44. My italics.
133 Heilpern, p. 75.
134 ibid., p. 236.
135 ibid., p. 50.
136 *Orghast at Persepolis*, p. 141.
137 Heilpern, pp. 199–200.
138 Peter Brook in J. C. Trewin, *Peter Brook: A Biography* (London, 1971), p. 112.
139 Peter Brook quoted in Albert Hunt, '*The Ik*: A review', in David Williams (ed.), *Peter Brook: A Theatrical Casebook* (London, 1988), p. 266.
140 Peter Brook, *The Shifting Point* (New York, 1987), p. 232.
141 Peter Brook in *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, p. 228.
142 Heilpern, p. 28.
143 ibid., p. 169.
144 ibid., p. 87.
145 Heilpern, pp. 26–7.
146 'On the Road to Active Culture', p. 13.
147 Heilpern, p. 61.
148 *The Shifting Point*, p. 238.
149 *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, p. 376.
150 ibid., p. 299.
151 *Orghast at Persepolis*, p. 153.
152 *The Shifting Point*, p. 41. See also *The Empty Space*, p. 58 and p. 97.
153 Peter Brook and Jean-Claude Carrière, *The Conference of the Birds* (Chicago, 1982), 4th of 12 unnumbered pages. Hereafter 'Carrière and Brook'.
154 *The Shifting Point*, p. 218. My italics.
155 ibid., p. 232.
156 Heilpern, p. 137.
157 ibid., p. 249. My italics.
158 *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, p. 237.
159 Michèle Collison, 'With Brook in Paris: Preparing for an Empty Space', *Canadian Theatre Review* (Fall 1979), p. 77. See also *Orghast at Persepolis*, p. 87, *Peter Brook: A Biography*, p. 181 and Peter Brook, 'Search for a Hunger', *Encore*, vol. 8, no. 4 (July–August 1961), p. 21.
160 Peter Brook in Heilpern, p. 93.
161 *Orghast at Persepolis*, p. 129.
162 ibid., p. 195.
163 'With Brook in Paris: Preparations for an Empty Space', p. 81.
164 *The Empty Space*, p. 127.
165 *The Shifting Point*, p. 231.
166 ibid., p. 219.
167 ibid.
168 Brook in *Orghast at Persepolis*, p. 251.
169 Brook in ibid., p. 130.
170 Heilpern, p. 130.
171 ibid., p. 139.

172 ibid., p. 30.
173 Brook in *Orghast at Persepolis*, p. 261.
174 Georges Banu, 'Peter Brook's Six Days', *New Theatre Quarterly*, vol. 3, no. 10 (May 1987), p. 106.
175 Heilpern, p. 229.
176 ibid., p. 295.
177 *Orghast at Persepolis*, p. 251.
178 Brook in ibid., pp. 256–7.
179 ibid., p. 130.
180 *The Empty Space*, p. 130.
181 Brook in *Orghast at Persepolis*, p. 130.
182 ibid., p. 107.
183 ibid., p. 58.
184 Heilpern, p. 147.
185 *The Shifting Point*, pp. 7–8.
186 *The Empty Space*, p. 66.
187 *Orghast at Persepolis*, p. 58.
188 'Peter Brook's Six Days', p. 100.
189 *The Empty Space*, p. 47.
190 Heilpern, p. 297.
191 ibid., p. 171.
192 *The Shifting Point*, p. 72.
193 Brook in *Orghast at Persepolis*, p. 34.
194 Heilpern, p. 219. See also ibid., p. 63, p. 67, p. 96.
195 *The Shifting Point*, pp. 118–20.
196 Heilpern, p. 114.
197 *Orghast at Persepolis*, p. 205. See also Jean Richards, 'An Interview with Peter Brook at the Fifth Annual Festival of Arts, Persepolis, Iran', *Drama and Theatre*, vol. 10, no. 1 (Fall 1971), p. 5.
198 *The Shifting Point*, p. 40.
199 ibid., p. 79.
200 Malik Bowens in *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, p. 243.
201 *The Empty Space*, p. 149.
202 ibid., p. 150.
203 Brook in *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, p. 310.
204 *The Shifting Point*, p. 129. See also Garry O'Connor, *The Mahabharata: Peter Brook's Epic in the Making* (London, 1989), p. 68.
205 Svetasvatra Upanishad in Juan Mascaro (ed. and trans.), *The Upanishads* (London, 1965), p. 83.
206 *The Shifting Point*, p. 239.
207 *Orghast at Persepolis*, p. 19.
208 ibid., p. 52.
209 ibid., p. 33.
210 Charles Marowitz in *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, p. 40.
211 See *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, p. 340.
212 ibid., p. 348. See also *The Empty Space*, p. 128.
213 Heilpern, p. 56.
214 *Orghast at Persepolis*, p. 73. See also *The Empty Space*, pp. 56–7 and *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, p. 343.
215 Heilpern, pp. 123–4.

216 'Brook's Africa', p. 47.
217 *The Empty Space*, p. 25.
218 Brook in 'Brook's Africa', p. 46.
219 *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, p. 368.
220 Heilpern, p. 159.
221 David Selbourne, *The Making of A Midsummer Night's Dream* (London, 1982), p. 41.
222 Heilpern, p. 17.
223 *Orghast at Persepolis*, p. 260.
224 *The Shifting Point*, p. 111.
225 *The Empty Space*, p. 63.
226 *Orghast at Persepolis*, p. 254.
227 ibid., p. 255.
228 *The Empty Space*, p. 150.
229 'Brook's Africa', p. 47.
230 *The Empty Space*, p. 144.
231 *The Shifting Point*, p. 190.
232 ibid., pp. 126–8.
233 Brook in 'Brook's Africa', p. 47.
234 *The Empty Space*, p. 68
235 ibid., p. 78.
236 ibid., p. 157.
237 Brook in *Orghast at Persepolis*, p. 111.
238 Heilpern, p. 142.
239 *The Shifting Point*, p. 242.
240 ibid., p. 86.
241 ibid., p. 154.
242 ibid., p. 125.
243 ibid., p. 156.

مؤخره

1 Brook in James Moore, 'A Subject that is Complete', *Arts Guardian* (20 July 1976).
2 Grigori Kozintsev, *King Lear: The Space of Tragedy*, translated by Mary Mackintosh (London, 1977), pp. 240–1.
3 Brook in 'A Subject that is Complete'.
4 Muriel Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge, 1960), p. 4.
5 Don Ranvaud, 'Brook's Remarkable Men', *Framework*, issue 9 (Winter 1978–9), p. 32.
6 Peter Brook, *The Empty Space* (London, 1968), p. 80.
7 Peter Brook and Jean Claude Carrière, *The Conference of the Birds* (Chicago, 1982), 4th of 12 unnumbered pages.
8 'Brook's Remarkable Men', p. 33.
9 Jorge Luis Borges, *Labyrinths* (London, 1964), p. 285.
10 *The Empty Space*, p. 98.
11 Muriel Bradbrook, 'Shakespeare's Primitive Art', in Muriel Bradbrook, *The Artist and Society in Shakespeare's England* (New Jersey, 1982), p. 88.

12 Muriel Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy* (Cambridge, 1973), p. 5.
13 Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre* (London, 1978), p. 198.
14 ibid., p. 238.
15 *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, p. 7. My italics.
16 Richard Schechner, *Performative Circumstances from the Avante Garde to Ramlila* (Calcutta, 1983), p. 238.
17 Garry O'Connor, *The Mahabharata: Peter Brook's Epic in the Making* (London, 1989), p. 94.
18 ibid., p. 92.
19 ibid., p. 85.
20 'Shakespeare's Primitive Art', p. 91.
21 *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*, p. 174.
22 'Shakespeare's Primitive Art', p. 99.
23 *The Empty Space*, p. 129.
24 Ralph Berry, *On Directing Shakespeare* (London, 1977), p. 115.

کتابنامه

Abeson, Anthony, 'The Many Sides of Silence', *Village Voice* (9 October 1969).

Adair, Gilbert, 'A Meeting with Peter Brook', *Sight and Sound*, vol. 49, no. 1 (Winter 1979–80).

Adler, Renata, Review of *Tell Me Lies*, *New York Times* (18 December 1968).

Adler, Stella, Soloviova, Vera, and Meisner, Sanford, 'The Reality of Doing', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).

Ansorge, Peter, Interview with Geoffrey Reeves, *Plays and Players*, vol. 16, no. 2 (November 1968).

—— 'Director in Interview', *Plays and Players*, vol. 18, no. 1 (October 1970).

Artaud, Antonin, *Collected Works*, translated by Victor Corti (London, 1971).

Attar, Farid Ud-din, *The Conference of the Birds*, translated from de Tassey's French version of *Mantiq Uttair* (London, 1978).

Balukhaty, S.D. (ed.), *The Seagull Produced by Stanislavsky*, translated by David Magarshack (London, 1952).

Banu, Georges, 'Peter Brook's Six Days', *New Theatre Quarterly*, vol. 3, no. 10 (May 1987).

Barba, Eugenio, 'Theatre Laboratory 13 Rzedow', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 3 (Spring 1965).

—— 'A Sectarian Theatre', *Tulane Drama Review*, vol. 14, no. 1 (Fall 1969).

—— 'Words or Presence', *Tulane Drama Review*, vol. 16, no. 1 (March 1972).

—— *The Floating Islands* (Holstebro, 1979).

—— 'Theatre Culture 1979', Dartington *Theatre Papers*, third series, no. 7 (1979–80).

—— 'Creating the Roles', *Canadian Theatre Review* (Summer 1981).

—— *Beyond the Floating Islands* (New York, 1985).

Barba, Eugenio and Flaszen, Ludwik, 'A Theatre of Magic and Sacrilege', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 3 (Spring 1965).

Barber, John, 'Magic Touch of Fairyland', *Daily Telegraph* (14 September 1970).

—— 'Real Food for Thought', *Daily Telegraph* (20 January 1975).

—— 'Down to the Bare Boards', *Daily Telegraph* (10 December 1977).

Barker, Clive, *Theatre Games* (London, 1977).

Barnard, Roger, Review of *US*, *Peace News* (21 October 1966).

Barnes, Clive, Review of *Oedipus*, *New York Times* (31 July 1968).

—— Review of *A Midsummer Night's Dream*, *New York Times* (28 August 1970).
Barrault, Jean-Louis, 'On Stanislavsky and Brecht', *Theatre Quarterly*, vol. 3, no. 10 (April/June 1973).
Barthes, Roland, 'Seven Photo Models of *Mother Courage*', *Tulane Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).
Baxandall, Lee, 'Brecht in America 1935', *Tulane Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).
Beck, Julian, 'How to Close a Theatre', *Tulane Drama Review*, vol. 8, no. 3 (Spring 1964).
—— 'Thoughts on Theatre from Jail', *New York Times* (21 February 1965).
—— *The Life of the Theatre* (New York, 1986).
Beckerman, Bernard, *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis* (New York, 1979).
Beeman, William O., Review of *La Tragédie de Carmen*, *Performing Arts Journal*, vol. 22, no. 8 (1984).
Benedetti, Jean, *Stanislavski: An Introduction* (London, 1982).
Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*, translated by Anna Bostok (London, 1973).
Bentley, Eric, 'A Prologue', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961).
—— 'Are Stanislavsky and Brecht Commensurable?', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
—— *The Theory of the Modern Stage: An Introduction to Modern Theatre and Drama* (London, 1968).
—— *The Brecht Commentaries* (London, 1981).
Bergman, Ingmar, *Bergman on Bergman*, translated by Paul Britten Austin (London, 1973).
Bernard, Kenneth, 'Some Observations on the Theatre of Peter Brook', *Theatre* (Fall/Winter 1980).
Berry, Cicely, *Voice and the Actor* (London, 1973).
Berry, Ralph, *On Directing Shakespeare* (London, 1977).
Billington, Michael, 'RSC in *US*', *Plays and Players*, vol. 14 (December 1966).
—— 'From Artaud to Brook and Back Again', *Guardian* (6 January 1976).
—— 'Written on the Wind: The Dramatic Art of Peter Brook', *The Listener* (21 and 28 December 1978).
—— 'Krishna Comes to the City of the Popes', *Guardian* (16 July 1985).
Biner, Pierre, *The Living Theatre* (New York, 1972).
Blonski, Jan, 'Grotowski and his Laboratory Theatre', *Dialog* (1970).
—— 'Holiday or Holiness?', translated by Boleslaw Taborski, *Gambit*, vol. 9, no. 33 (1979).
Blumenthal, Eileen, 'Joseph Chaikin: An Open Theory of Acting', *Yale Theatre*, vol. 8, no. 2/3 (Spring 1977).
—— *Joseph Chaikin* (London, 1984).
Boal, Augusto, *The Theatre of the Oppressed* (London, 1979).
Borges, Jorge Luis, *Labyrinths* (London, 1964).
Bradbrook, Muriel, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge, 1960).
—— *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy* (Cambridge, 1973).

—— 'Shakespeare's Primitive Art', in Muriel Bradbrook, *The Artist and Society in Shakespeare's England* (New Jersey, 1982).
Bradby, David (ed.), *Performance and Politics in Popular Drama* (Cambridge, 1980).
Brahms, Caryl, 'Toddling on to Triumph', *Guardian* (9 September 1970).
Braun, Edward, *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski* (London, 1982).
—— *The Theatre of Meyerhold* (London, 1986).
Brecht, Bertolt, 'An Expression of Faith in Wedekind', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961).
—— 'On Chinese Acting', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961).
—— 'On The Experimental Theatre', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961).
—— 'Theatre for Learning', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961).
—— 'To Those Born Afterwards', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961).
—— 'On Theatre 1920', *Tulane Drama Review*, vol. 7, no. 1 (Fall 1962).
—— 'Notes on Stanislavsky', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 2 (Winter 1964).
—— 'Notes to *Mother Courage and her Children*', *Encore*, vol. 12, no. 3 (May/June 1965).
—— 'Estranging Shakespeare', *The Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).
—— 'Dialogue: Berliner Ensemble', *Tulane Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).
—— 'On *The Caucasian Chalk Circle*', *The Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).
—— *Collected Plays* (London, 1970, 1976, 1977, 1979, 1980, 1981, 1983, 1985).
—— *Poems, 1913–1956* (London, 1976).
—— *The Mother*, translated by Steve Gooch (London, 1978).
—— *Diaries 1920–1923*, edited by Herta Ramthun, translated and annotated by John Willett (London, 1979).
—— *Brecht on Theatre* (London, 1984).
Brecht, Stefan (ed.), 'On Grotowski: A Series of Critiques', *The Drama Review*, vol. 14, no. 2 (Winter 1970).
Bresson, Robert, *Notes on the Cinematographer*, translated by Jonathan Griffin (London, 1986).
Brook, Peter, 'The Prospect Before Us', *Theatre Newsletters* (13 December 1947).
—— 'Oh for Empty Seats', *Encore*, (January 1959).
—— 'From Zero to the Infinite', *Encore* (November 1960).
—— 'The Cuban Enterprise', *Sight and Sound* (Spring 1961).
—— 'Search for a Hunger', *Encore*, vol. 8, no. 4 (July–August 1961).
—— 'Happy Days and Marienbad', *Encore* (January 1962).
—— 'Lear: Can it be Staged?', *Plays and Players*, vol. 10, no. 3 (December 1962).
—— 'Filming a Masterpiece', *Observer* (26 July 1964).
—— 'The Road to *Marat/Sade*', *New York Herald Tribune* (26 December 1964).
—— 'Endgame as King Lear', *Encore*, (January/February 1965).

—— 'The Influence of Gordon Craig in Theory and Practice', *Drama*, New Series, no. 37 (Summer 1965).
—— 'False Gods', *Flourish* (Winter 1965).
—— Introduction to Peter Weiss, *Marat/Sade* (London, 1965).
—— 'Comments', *Flourish* (Spring 1966).
—— 'Finding Shakespeare on Film', *Tulane Drama Review*, vol. 11, no. 1 (Fall 1966).
—— 'Is MacBird pro American?' *New York Times* (19 March 1967).
—— '*Tell Me Lies* in America', *The Times* (17 February 1968).
—— 'We are all Menaced', *Flourish* (Autumn, 1968).
—— Introduction to Michael Warre's *Designing and Making Stage Scenery* (London, 1968).
—— Preface to Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (London, 1968).
—— *The Empty Space* (London, 1968).
—— World Theatre Day Message, *The Stage in Canada*, vol. 5, no. 1 (April 1969).
—— Preface to Cicely Berry, *Voice and the Actor* (London, 1973).
—— 'The Complete Truth is Global', *New York Times* (20 January 1974).
—— 'The Three Cultures of Modern Man', *Cultures*, vol. 3, no. 4 (1976).
—— Preface to Grigory Kozintsev, *The Space of Tragedy* (London, 1978).
—— 'The Living Theatre of the Outback', *The Sunday Times* (17 August 1980).
—— *The Shifting Point* (New York, 1987).
Brook, Peter and Carrière, Jean Claude, *The Conference of the Birds* (Chicago, 1982).
Brook, Peter, Hall, Peter, Saint-Denis, Michel and Shaffer, Peter, 'Artaud for Artaud's Sake', *Encore* (May/June 1967).
—— *US: The Book of US* (London, 1968).
Brook, Peter and Marowitz,Charles, 'A Theatre of Nerve Ends', *The Sunday Times* (21 January 1964).
Brook, Peter and Reeves, Geoffrey, 'Shakespeare on Three Screens', *Sight and Sound*, vol. 34, no. 2 (Spring 1965).
Brown, John Russell, *Effective Theatre* (London, 1969).
—— *Free Shakespeare* (London, 1974).
Bryden, Ronald, 'Oedipus Newly Born', *Observer* (24 March 1968).
Burzynski, Tadeusz, 'Grotowski's Laboratory – 1977/78 Season', *The Theatre in Poland*, vol. 20, no. 5 (1978).
Bzowska, Angnieszka, 'A Somewhat Different Account of the Beehives', *Dialog*, no. 3/239 (1976).
Calvino, Italo, *Invisible Cities*, translated by William Weaver (London, 1972).
Canaan, Denis and Higgins, Colin, *The Ik* (Chicago, 1984).
Cashman, Daniel E., 'Grotowski: His Twentieth Anniversary', *Theatre Journal* (December 1969).
Chaikin, Joseph, *The Presence of the Actor* (New York, 1972).
—— 'Exiled Emotions', *Canadian Theatre Review* (Summer 1981).
—— 'Breathing in a Different Zone', *Tulane Drama Review*, vol. 25, no. 3 (Fall 1981).
—— 'Continuing Work', Dartington *Theatre Papers*, fourth series, no. 1 (1981–2).
Chekhov, Michael, *To the Actor* (New York, 1953).
Clurman, Harold, *On Directing* (New York, 1972).

Coger, Leslie Irene, 'Stanislavsky Changes his Mind', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
Cole, Toby, *Acting: A Handbook of the Stanislavsky System* (New York, 1955).
Cole, Toby and Chinoy, Helen K. (eds), *Directors on Directing* (New York, 1963).
—— *Actors on Acting* (New York, 1970).
Collison, Michèle, 'With Brook in Paris: Preparing for an Empty Space', *Canadian Theatre Review* (Fall 1979).
—— 'With Collison in Toronto: Emptying the Space', *Canadian Theatre Review* (Fall 1979).
Conze, Edward (ed. and trans.), *Buddhist Scriptures* (London, 1979).
Cook, Judith, *Director's Theatre* (London, 1974).
Copeland, Roger, 'The Politics of "I" and "We"', *Yale Theatre*, vol. 4, no. 2 (Spring 1979).
Corrigon, Robert W., 'Stanislavsky and the Playwright', *Tulane Drama Review*, vol. 2, no. 7 (February 1962).
Coveney, Michael, Review of *Ubu*, *Plays and Players*, vol. 25, no. 8 (May 1978).
Cox, Frank, 'Interview with Peter Brook', *Plays and Players*, vol. 15, no. 7 (April 1968).
Crawford, Michael and Kane, John, 'The Actor as Acrobat', *Plays and Players*, vol. 18, no. 11 (1971).
Croyden, Margaret, 'Peter Brook's *Tempest*', *Tulane Drama Review*, vol. 13, no. 3 (Spring 1969).
—— 'A Grotowski Seminar', *Tulane Drama Review*, vol. 14, no. 1 (Fall 1969).
—— 'A Hidden Dream of Sex and Love', *New York Times* (17 January 1971).
—— 'Peter Brook Learns to Speak Orghast', *New York Times* (2 October 1971).
—— 'Peter Brook's "Birds" Fly to Africa', *New York Times* (21 January 1973).
—— *Lunatics, Lovers and Poets: The Contemporary Experimental Theatre* (New York, 1975).
—— 'Filming the Saga of a Sage with Peter Brook', *New York Times* (26 February 1978).
—— 'Getting in Touch with Gurdjieff', *New York Times* (29 July 1979).
—— 'Whatever Happened to Jerzy Grotowski?', *New York Times* (24 February 1980).
—— 'Peter Brook's Search for Essentials', *New York Times* (4 May 1980).
—— 'Comedy, Tragedy and Mystical Fantasy: Peter Brook's New Trilogy', *New York Times* (25 May 1980).
—— *The Centre: A Narrative*, (New York, 1980).
Cushman, Robert, Review of *The Ik*, *Observer* (18 January 1976).
David, Richard, *Shakespeare in the Theatre* (Cambridge, 1979).
Davidson, John-Paul, 'Grotowski in Poland', *Plays and Players* (March 1976).
Davis, Victor, 'Brook's Fresh Tide of Ideas', *Daily Express* (22 July 1977).
Dawson, Helen, 'Peter Brook Goes Backwards', *Observer* (21 January 1968).
—— 'Doubling Up for a Triumph', *Observer* (30 August 1970).
Delza, Sophia, 'T'ai Chi Chuan: the Integrated Exercise', *Tulane Drama Review*, vol. 16, no. 1 (March 1972).
Deshpande, C.R., *Transmission of the Mahabharata Tradition* (Simla, 1978).
Dewey, Ken, 'An Odyssey Out of the Theatre', Dartington *Theatre Papers*, first series, no. 9 (1977).

Dutt, Ramesh C., *The Great Epics of India* (Delhi, 1976).
Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, 1983).
Eddershaw, Margaret, 'Acting Methods: Brecht and Stanislavsky' in Graham Bartram (ed.), *Brecht in Perspective* (London, 1982).
Eddy, Bill, 'Four Directors on Criticism', *Tulane Drama Review*, vol. 18, no. 3 (September 1983).
Edwards, Christine, *The Stanislavsky Heritage* (London, 1966).
Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, translated by Jay Leyda (London, 1986).
Elam, Kier, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London, 1980).
Eliot, T.S., *Collected Poems, 1909–1962* (London, 1964).
Elsom, John, *Post-War British Theatre* (London, 1979).
—— 'Brook's Latest', *Plays International* (September 1985).
Esslin, Martin, *Brecht: A Choice of Evils* (London, 1959).
—— 'The Theatre of Cruelty', *New York Times* (6 March 1966).
—— 'Are We to Blame for *US*?' *New York Times* (6 October 1966).
—— 'Brecht at Seventy', *Tulane Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).
—— 'Oedipus Complex', *Plays and Players*, vol. 15, no. 8 (May 1968).
—— *The Theatre of the Absurd* (London, 1968).
—— *Artaud* (London, 1976).
—— *The Anatomy of Drama* (London, 1976).
Evans, James Roose, *Experimental Theatre* (London, 1970).
Fay, Stephen, 'A Stage for Three Carmens', *Sunday Times Magazine* (4 December 1983).
Feldenkrais, Moshe, *Awareness through Movement* (London, 1980).
Feldman, Peter, 'The Sound and Movement Exercise as Developed by the Open Theatre', Dartington *Theatre Papers*, first series, no. 1 (1977).
Feldschuh, David, 'Zen and the Actor', *Tulane Drama Review*, vol. 20, no. 1 (March 1976).
Fellini, Frederico, *Fellini on Fellini*, translated by Isabel Quigley (London, 1976).
Fergusson, Francis, 'The Notion of Action', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
Findlater, Richard, 'Myth and Magic Among the Persians', *Observer* (12 September 1971).
Findlay, Robert, 'Grotowski's Cultural Explorations Bordering on Art, Especially Theatre', *Theatre Journal*, vol. 32, no. 3 (October 1980).
—— 'Grotowski's *Akropolis*: A Retrospective View', *Modern Drama*, vol. 27, no. 1 (March 1984).
Flaszen, Ludwik, 'The Theatre with Thirteen Rows', *The Theatre in Poland*, no. 12 (1961).
—— 'From the Point of Emptiness', *Canadian Theatre Review* (Summer 1981).
Forsythe, Eric, 'Conversation with Ludwik Flaszen', *Educational Theatre Journal*, vol. 30, no. 3 (October 1978).
Fowler, Richard, 'The Four Theatres of Jerzy Grotowski: An Introductory Assessment', *New Theatre Quarterly*, vol. 1, no. 2 (May 1985).
Frisch, Max, 'On the Nature of Theatre', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 3 (March 1962).
Fuegi, John, *The Essential Brecht* (Los Angeles, 1972).
—— *Bertolt Brecht: Chaos According to Plan* (Cambridge, 1987).

Gaggi, Silvio, 'Brecht, Pirandello and Two Traditions of Self-Critical Art', *Theatre Quarterly*, vol. 8, no. 32 (Winter 1979).
Gardner, Sally, 'Brook at the Brooklyn Academy of Music' (September/October 1973), unpublished.
Gaskill, William, *A Sense of Direction: Life at the Royal Court* (London, 1988).
Gibson, Michael, 'Brook's Africa', *The Drama Review*, vol. 17, no. 3 (September 1973).
Gieraczynski, Bogdan, 'The No Acting Theatre of Ryszard Cieslak', *Theatre International*, no. 9 (January 1983).
Gilliat, Penelope, 'Thug in the Cradle', *Observer* (2 August 1964).
Glade, Henry, 'The Death of Mother Courage', *Tulane Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).
Gorchakov, Nikolai, *Stanislavsky Directs*, translated by Miriam Goldina (New York, 1954).
—— *The Theatre in Soviet Russia*, translated by E. Lehrman (New York, 1972).
Gordon, Mel, 'Gurdjieff's Movement Demonstrations: the Theatre of the Miraculous', *Tulane Drama Review*, vol. 22, no. 2 (June 1978).
Gorelik, Mordecai, *New Theatres for Old* (London, 1940).
Grimes, Ron, 'The Theatre of Sources', *Tulane Drama Review*, vol. 25, no. 3 (Fall 1981).
Grimus, Reinhold, 'Brecht's Beginnings', *Tulane Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).
Grotowski, Jerzy, '*Dr. Faustus* in Poland', *Tulane Drama Review*, vol. 8, no. 4 (Summer 1964).
—— 'For a Total Interpretation', *World Theatre*, vol. 15, no. 1 (1966).
—— 'Contemporary Perspectives', *The Theatre in Poland*, vol. 9, nos 2–3 (February–March 1967).
—— 'External Order, Internal Intimacy', *Tulane Drama Review*, vol. 14, no. 1 (Fall 1968).
—— 'Institute for the Study of Acting Methods', *The Theatre in Poland*, nos. 7–8 (1968).
—— *Towards a Poor Theatre* (London, 1969).
—— 'All Writers Seem to be Menaced Except the Great Ones', *Dramatists' Guild Quarterly* (Winter 1970).
—— 'Holiday', *Theatre Quarterly*, vol. 3, no. 10 (April–June 1973).
—— 'Holiday', *The Drama Review*, vol. 17, no. 2 (June 1973).
—— 'How One Could Live', *The Theatre in Poland*, nos. 4–5 (1975).
—— 'We Simply Look for Those Close to Us', *International Theatre Information* (Winter 1975).
—— 'The Art of the Beginner', *International Theatre Information* (Spring–Summer 1978).
—— 'Theatre of Sources 1977–80', *International Theatre Information* (Winter 1978).
—— 'On the-Theatre of Sources', *The Theatre in Poland*, vol. 21, no. 11 (November 1979).
—— 'The Laboratory Theatre: Twenty Years After – A Working Hypothesis', *Polish Perspectives* (May 1980).
Hapgood, Elizabeth Reynolds, 'Stanislavsky in America', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).

Harris, Laurilyn J., 'Peter Brook's *King Lear*: Aesthetic Achievement or Far Side of the Moon?', *Theatre Research International*, vol. 11, no. 3 (Autumn, 1986).
Hayman, Ronald, *Techniques of Acting* (London, 1969).
—— 'Life and Joy', *The Times* (29 August 1970).
—— *Playback* (London, 1973).
—— *Theatre and Anti-Theatre* (London, 1979).
—— *Brecht: A Biography* (London, 1983).
Hecht, Werner, 'The Development of Brecht's Theory of Epic Theatre 1918–1933', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961).
Heilpern, John, 'Session Based on Voice', unpublished (Paris, 1972).
—— 'Peter Brook: the Grand Inquisitor', *Observer* (18 January 1976).
—— *Conference of the Birds* (London, 1977).
Hentoff, Nat, 'Yes, Let's Be Emotional About Vietnam', *New York Times* (25 February 1968).
Herrigel, Eugen, *Zen in the Art of Archery* (London, 1953).
Higgins, John, Review of *Antony and Cleopatra*, *The Times* (18 October, 1978).
Hodgson, John (ed.), *The Uses of Drama* (London, 1985).
Hofmansthal, Hugo, 'A Prologue to Brecht's *Baal*', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961).
Holden, Joan, 'Collective Playmaking: the Why and the How', *Theatre Quarterly*, vol. 5, no. 18 (June/August 1975).
Holland, Peter, 'Brecht, Bond, Gaskill and the Practice of Political Theatre', *Theatre Quarterly*, vol. 8, no. 30 (1978).
Hornby, Richard, *Script into Performance* (London, 1977).
Houghton, Norris, *Moscow Rehearsals* (London, 1938).
Houston, Penelope and Tom Milne, 'Interview with Peter Brook', *Sight and Sound*, vol. 32, no. 3 (Summer 1963).
Huang, Al Chung-Liang, *Embrace Tiger, Return to Mountain: The Essence of T'ai Chi* (Utah, 1973).
Hughes, Ted, 'Talking Without Words', *Vogue* (December 1971).
Hunt, Albert, 'On Joan Littlewood and Peter Brook', *International Theatre Information* (Summer 1973).
—— 'Acting and Being', *New Society* (20 February 1979).
—— 'The Trials of Working With a Master Magician', *New Society* (26 August 1982).
—— '*The Ik*: A Review', in David Williams (ed.), *Peter Brook: A Theatrical Casebook* (London, 1988).
Hunt, Hugh, *The Director in the Theatre* (London, 1954).
Ikanowicz, Andrezj, 'On the Jerzy Grotowski Laboratory Theatre', *The Theatre in Poland*, vol. 13, no. 5 (May 1971).
Innes, Christopher, *Holy Theatre: Ritual and the Avante Garde* (Cambridge, 1981).
—— *Edward Gordon Craig* (Cambridge, 1983).
Ionesco, Eugene, 'The Avante-Garde Theatre', *Tulane Drama Review*, vol. 5, no. 2 (December 1960).
James, William, 'What is an Emotion?', *Mind*, vol. IX (1884), pp. 188–205; repr. in Dartington *Theatre Papers*, vol. 1, no. 5 (1977).
Janni, Nicholas, 'Training, Research and Performance', Dartington *Theatre Papers*, fifth series, no. 5 (1985).
Johnstone, Keith, *Impro* (London, 1985).

Jones, David Richard, *Great Directors at Work* (London, 1986).
Jung, C.G., *The Undiscovered Self*, translated by R.F.C. Hull (London, 1958).
—— *On the Nature of the Psyche*, translated by R.F.C. Hull (London, 1960).
Kane, John, 'When My Cue Comes, Call Me and I Will Answer', *Sunday Times* (13 June 1971).
Kaplan, Donald, M., 'Character and Theatre: Psychoanalytic Notes on Modern Realism', *Tulane Drama Review*, vol. 10, no. 4 (Summer 1966).
Kauffman, Stanley and Irving Drutman, 'The Provocative *Marat/Sade*: Was Peter Brook its Brain?', *New York Times* (9 January 1966).
Kelera, Joseph, 'Grotowski in Free Indirect Speech', *The Theatre in Poland*, vol. 16, no. 10 (October 1974).
Kerr, Walter, 'The Play is Scanted in the Scurry', *New York Times* (31 January 1971).
Kirby, Michael (ed.), *The New Theatre: Performance Documentation* (New York, 1974).
Kisselgoff, Anna, 'Grotowski Stresses Need for System', *New York Times* (25 November 1969).
Klossowicz, Jan, 'Grotowski in Poland', *The Theatre in Poland* (May 1971).
Knebel, Mario O., 'Stanislavsky's Method of Physical Analysis', *Theatre International*, nos. 3–4 (1981).
Kolankiewicz, Leszek, 'What's Up at Grotowski's?', *The Theatre in Poland*, nos. 5–6 (1977).
—— 'On the Road to Active Culture', unpublished document translated by Boleslaw Taborski (Wroclaw, 1978).
Komisarjevsky, Theodore, *The Theatre* (London, 1935).
Kothari, Sunil, 'Peter Brook's *Mahabharata*', *The Sunday Statesman* (28 July 1985).
Kott, Jan, *Theatre Notebook, 1947–1967*, translated by Boleslaw Taborski (London, 1968).
—— *Shakespeare: Our Contemporary* (London, 1978).
—— *The Theatre of Essence* (Evanston, 1984).
Kozintsev, Grigori, *King Lear: The Space of Tragedy*, translated by Mary Mackintosh (London, 1977).
Kroll, Jack, 'Placing the Living Shakespeare Before Us', *New York Times* (7 February 1971).
Kumeiga, Jennifer, *The Theatre of Grotowski* (London, 1987).
Labeille, Daniel, 'The Formless Hunch', *Modern Drama*, vol. 23, no. 3 (September 1980).
Labelle, Maurice H., 'Artaud's Use of Language, Sound and Tone', *Modern Drama*, vol. 15, no. 4 (March 1973).
Lahr, John, 'Knowing What to Celebrate', *Plays and Players*, vol. 23, no. 6 (March 1976).
Laing, R.D., *Self and Others* (London, 1969).
Lawson, Stephen R., Interview with Peter Brook, *Yale/Theatre*, vol. 7, no. 1 (Fall 1975).
Leonard, Hugh, 'Blue Murder', *Plays and Players*, vol. 12 (October 1964).
Levi-Strauss, Claude, *Myth and Meaning* (New York, 1978).
Levin, Bernard, Review of *A Midsummer Night's Dream* (30 September 1971).
—— 'The Seeds of Genius: Watch Them Grow', *The Times* (3 April 1980).
—— 'Two Remarkable Men on Journeys', *The Times* (26 June 1980).

Lewis, Anthony, 'Peter Brook's Theatre is a Living Event', *New York Times* (15 January 1971).
Lewis, Robert, 'Emotional Memory', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 4 (June 1962).
Liehm, A.J., 'The Politics of Sclerosis: Stalin and Lear', *Theatre Quarterly*, vol. 3, no. 10 (April/June 1973).
Loney, Glen (ed.), *Peter Brook's Production of A Midsummer Night's Dream: Authorised Acting Edition* (New York, 1974).
McDowell, W. Stuart, 'Actors on Brecht', *Tulane Drama Review*, vol. 20, no. 3 (September 1976).
Magarshack, David, *Stanislavsky: A Life* (London, 1950).
Malina, Judith, '*Paradise Now* Notebook', *Yale Theatre*, vol. 2, no. 1 (1969).
—— *The Enormous Despair* (New York, 1972).
Manvell, Roger, *Shakespeare and the Film* (New York, 1971).
Marcus, Frank, 'The Future of Tempests', *Sunday Telegraph* (21 July 1968).
Marker, Lise-Lone and Marker, Frederick J., *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theatre* (Cambridge, 1982).
Marowitz, Charles, *The Method as Means* (London, 1961).
—— 'Experiment', *The Encore Reader* (London, 1965).
—— 'Notes on the Theatre of Cruelty', *Tulane Drama Review*, vol. 11, no. 2 (Winter 1966).
—— 'Lear Log' in Charles Marowitz and Simon Trussler (eds), *Theatre at Work* (London, 1967).
—— 'From Prodigy to Professional, Directed and Acted by Peter Brook', *New York Times* (24 October 1968).
—— 'Brook: from *Marat/Sade* to *Midsummer Night's Dream*', *New York Times* (13 September 1970).
—— *Confessions of a Counterfeit Critic* (London, 1973).
—— *Artaud at Rodez* (London, 1977).
—— *The Act of Being* (London, 1978).
—— 'Emperor's New Wardrobe', *The Times* (20 June 1988).
—— *Burnt Bridges* (London, 1990).
Marowitz, Charles and Simon Trussler (eds), *Theatre at Work* (London, 1967).
Marshall, Norman, *The Producer and the Play* (London, 1975).
Mascaro, Juan (ed. and trans.), *The Upanishads*, (London, 1965).
—— (ed. and trans.) *The Dhammapada*, (London, 1984).
Mennen, Richard, 'Grotowski's Paratheatrical Projects', *The Drama Review*, vol. 19, no. 4 (December 1975).
Meyerhold, Vsevolod, 'Meyerhold to Chekhov', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
—— 'The 225th Studio', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
Milne, Tom, 'And the Time of the Great Taking Over: An Interview with William Gaskill', *Encore*, vol. 9, no. 4 (1962).
—— 'Cruelty, Cruelty', *Encore*, vol. 11, no. 2 (March/April 1964).
—— 'Reflections on *The Screens*', *Encore*, vol. 11, no. 4 (July/August 1964).
Molik, Zygmunt, 'Acting Therapy and the Voice', *Project Voice* (Cardiff, 1982).
Moore, James, 'A Subject that is Complete', *Arts Guardian* (20 July 1976).
Moore, Sonia, *The Stanislavsky System* (London, 1966).
Morgan, Joyce, *Stanislavsky's Encounters with Shakespeare* (London, 1984).

Morgenstern, Joe, 'The Great Collaborator', *New York Times Magazine* (17 April 1988).
Morley, Sheridan, 'Peter Brook: Quarrying Theatre in Australia', *The Times* (7 April 1980).
Munk, Erica, 'Looking for a New Language', *Performance*, vol. 1, no. 1 (1971).
—— 'The Way's the Thing', *Village Voice* (12 May 1980).
Needle, Jan and Peter Thomson, *Brecht* (Oxford, 1981).
Neff, Renfreu, *The Living Theatre: U.S.A.* (New York, 1970).
Neil, Boyd, 'Peter Brook: Larger than Life', *Scene Changes* (13 June 1979).
Nightingale, Benedict, 'Dream 2001 A.D.', *New Statesman* (4 September 1970).
Norwich, Julian of, *Revelations of Divine Love*, translated by Clifton Wolters (London, 1986).
Oakes, Philip, 'Something New Out of Africa', *The Sunday Times* (4 January 1976).
O'Connor, Garry, *The Mahabharata: Peter Brook's Epic in the Making* (London, 1989).
Oida, Yoshi, 'Shinto Training of the Actor', Dartington *Theatre Papers*, vol. 3, no. 3 (1979).
Osinski, Zbigniew, *Grotowski and his Laboratory*, translated by Lillian Vale and Robert Findlay (New York, 1986).
Osinski, Zbigniew and Burzynski, Tadeusz, *Grotowski's Laboratory* (Warsaw, 1979).
Pasolli, Robert, *A Book of the Open Theatre* (New York, 1970).
Patterson, Michael, *Peter Stein: Germany's Leading Theatre Director* (Cambridge, 1981).
Pitt-Rivers, Julian, 'Peter Brook and *The Ik*', *Times Literary Supplement* (31 January 1975).
Poggi, Jack, 'The Stanislavsky System in Russia', *Tulane Drama Review*, vol. 17, no. 1 (March 1973).
Polyakova, Elena, *Stanislavsky* (Moscow, 1977).
Porter, Andrew, 'In Triumph Through Persepolis', *Financial Times* (11, 14 and 16 September 1971).
Puzyna, Konstanty, 'A Myth Vivisected – Grotowski's Apocalypse', *Tulane Drama Review*, vol. 15, no. 4 (Fall 1971).
Rajagopalachari, C. (ed. and trans.), *Mahabharata* (Bombay, 1976).
Ramanujan, A.K. (ed. and trans.), *Speaking of Siva* (London, 1973).
Ranvaud, Don, 'Brook's Remarkable Men', *Framework*, issue 9 (Winter 1978–9).
Ratcliffe, Michael, 'Hindu Magic in Provence', *Observer Review* (14 July 1985).
Redgrave, Michael, *The Actor's Ways and Means* (London, 1953).
Reeves, Geoffrey, 'The Persepolis Follies of 1971', *Performance*, vol. 1, no. 1 (1971).
Rich, Frank, 'Lust and Bloodlust', *New York Times* (18 November 1983).
Richards, Jean, 'An Interview with Peter Brook at the Fifth Annual Festival of Arts, Persepolis, Iran', *Drama and Theatre*, vol. 10, no. 1 (Fall 1971).
Richie, Donald, Review of *A Midsummer Night's Dream*, *Tulane Drama Review*, vol. 15, no. 3 (Spring 1971).
Roberts, Peter, '*King Lear*: Can it be Staged?', *Plays and Players*, vol. 10, no. 3 (1962).

—— Review of *A Midsummer Night's Dream*, *Plays and Players*, vol. 18 (October 1970).
Robertson, Nan, 'Making Way for the *Mahabharata*', *The New York Times* (30 September 1987).
Rolle, Richard, *The Fire of Love*, translated by Clifton Wolters (London, 1972).
Ronen, Dan, 'A Workshop with Ryszard Cieslak', *The Drama Review*, vol. 22, no. 4 (December 1978).
Rowe, Kenneth Thorpe, *A Theatre in Your Head* (New York, 1960).
Sainer, Arthur, *The Radical Theatre Notebook* (New York, 1975).
Saint-Denis, Michel, 'Stanislavsky and Shakespeare', *Tulane Drama Review* vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
—— *Training for the Theatre* (London, 1982).
St. John of the Cross, *The Dark Night of the Soul*, translated by Benedict Zimmerman (Cambridge, 1973).
Sarlos, Robert K., 'Performance Reconstruction: The Vital Link', *The Drama Review*, vol. 28, no. 3 (Fall 1984).
Schechner, Richard (ed.), *Dionysus in '69* (New York, 1970).
—— 'The Polish Laboratory Theatre: Towards Jerzy Grotowski', *Village Voice* (8 January 1970).
—— 'Actuals: Primitive Ritual and Performance Theory', *Theatre Quarterly*, vol. 1, no. 2 (April/June 1971).
—— 'Audience Participation', *Tulane Drama Review*, vol. 15, no. 3a (Summer 1971).
—— *Environmental Theatre* (New York, 1973).
—— 'A Critical Evaluation of Kirby's Criticism of Criticism', *Tulane Drama Review*, vol. 18, no. 4 (December 1974).
—— *Essays on Performance Theory 1970–1976* (New York, 1977).
—— *Performative Circumstances from the Avant Garde to Ramlila* (Calcutta, 1983).
—— *Between Theatre and Anthropology* (Philadelphia, 1985).
Schechner, Richard and Hoffman, Theodore, 'Stanislavsky Triumphant', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
—— 'An Interview with Grotowski', *The Drama Review*, vol. 13, no. 1 (Fall 1968).
Schevell, James, 'Bertolt Brecht in New York', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961).
Sciaratta, Patrick, 'The Polish Connection: An Encounter with Grotowski and the Theater Laboratorium', *Exchange* (Fall 1976).
Selbourne, David, 'Brook's *Dream*' in *Culture and Agitation – Theatre Documents* (London, 1972).
—— *The Making of A Midsummer Night's Dream* (London, 1982).
Sellin, Eric, *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud* (London, 1968).
Serban, Andrei, 'The Life in a Sound', *Tulane Drama Review*, vol. 20, no. 4 (December 1976).
Sethi, Sunil, 'Stage Presence', *India Today* (15 March 1982).
Sethi, Sunil and Kothari, Sunil, 'An Epic Endeavour', *India Today* (31 July 1985).
Shorter, Eric, Review of *Marat/Sade*, *Daily Telegraph* (21 August 1964).
—— 'Lost Man of British Theatre', *Daily Telegraph* (17 October 1974).
—— 'Timon of Paris', *Drama*, no. 115 (Winter 1974).

—— 'Gamlets, Gimmick, Snooks and Puppets in Paris', *Drama*, no. 127 (Winter 1977–8).
—— 'Off the Cuff with Peter Brook and Company', *Drama*, no. 129 (Summer 1978).
—— 'False Prophet?', *Daily Telegraph* (12 January 1979).
—— 'Brook and Others in Avignon', *Drama*, no. 134 (Autumn 1979).
—— 'Chekhov through English Eyes in French', *Drama*, no. 141 (Autumn 1981).
Siciliano, Enzo, *Pasolini: A Biography*, translated by John Shepley (New York, 1982).
Sjoberg, Alf, 'Sensuality in Brecht', *Tulane Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).
Smith, A.C.H., *Orghast at Persepolis* (New York, 1972).
Spolin, Viola, *Improvisation for the Theatre* (Evanston, 1983).
Stanislavsky, Konstantin, *Stanislavsky Produces Othello* (London, 1948).
—— 'Director's Diary, 1905', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
—— 'Director and Actor at Work', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
—— *An Actor Prepares*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood (London, 1967).
—— *Stanislavsky on the Art of the Stage*, translated by David Magarshack (London, 1967).
—— *Stanislavsky's Legacy*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood (London, 1968).
—— *Building a Character*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood (London, 1968).
—— *My Life in Art*, translated by J.J. Robbins (London, 1980).
—— *Creating a Role*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood (London, 1983).
Steiner, George, *Language and Silence* (London, 1979).
Stoppard, Tom, Review of *Orghast*, *Times Literary Supplement* (1 October 1971).
Strasberg, Lee, 'Working with Live Material', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
—— 'Stanislavsky and the Actor's Studio', *Theatre Quarterly*, vol. 8, no. 29 (Spring 1978).
Styan, J.L., Review of Theatre of Cruelty Season, *Plays and Players*, vol. 11 (March 1964).
—— *Drama, Stage and Audience* (Cambridge, 1975).
—— *The Elements of Drama* (Cambridge, 1976).
—— *Modern Drama in Theory and Practice* (3 vols) (Cambridge, 1981).
—— *Max Reinhardt* (London, 1982).
Styroyeva, M.N., '*The Three Sisters* at the M.A.T.', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
Sullivan, Dan, 'Called on the Carpet by a Theatre Guru', *Los Angeles Times* (2 September 1973).
Sullivan, John J., 'Stanislavsky and Freud', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
Summers, Sue, Interview with Peter Brook, *Screen International* (27 August 1977).

Suvin, Darko, 'The Mirror and the Dynamo', *Tulane Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).
Suzuki, Daisetz Teitaro, *Zen and Japanese Culture* (London, 1959).
—— *Living by Zen* (London, 1972).
Suzuki, Tadashi, 'The Word is an Act of the Body', *Performing Arts Journal*, vol. 6, no. 2 (1982).
—— *The Way of Acting*, translated by J. Thomas Rimer (New York, 1986).
Talukdar-Stanchina, Kanta, 'Magnificent Obsessions', *The Illustrated Weekly of India* (18 August 1985).
Tarkovsky, Andrey, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, translated by Kitty Hunter Blair (London, 1986).
Taylor, Desmond Shaw, 'Brook's Triumph in the Bullring', *The Sunday Times* (22 November 1981).
Taylor, John Russel, 'Peter Brook, or the Limits of Intelligence', *Sight and Sound*, vol. 36, no. 2 (Spring 1967).
Temkine, Raymonde, *Grotowski*, translated by Alex Szogyi (New York, 1972).
Terayama, Shiyi, 'Farewell to Grotowski', *Tulane Drama Review*, vol. 17, no. 4 (December 1973).
Thomson, Peter, 'A Necessary Theatre', *Shakespeare Survey* (1971).
Topkis, Maggie, 'A Ritual Called Conference', *Theatre International*, nos. 3–4 (1981).
Toporkov, Vasily Osipovich, *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, translated by Christine Edwards (New York, 1979).
Trewin, J.C., *Peter Brook: A Biography* (London, 1971).
Trilling, Ossia, 'Playing with Words at Persepolis', *Theatre Quarterly*, vol. 2, no. 5 (January/March 1975).
Trussler, Simon, 'Private Experiment – in Public', *Plays and Players*, vol. 11 (February 1964).
Turnbull, Colin, *The Mountain People* (London, 1974).
Tynan, Kenneth, 'Director as Misanthropist: On the Moral Neutrality of Peter Brook', *Theatre Quarterly*, vol. 7, no. 25 (1977).
Volker, Klaus, *Brecht: A Biography*, translated by John Nowell (New York, 1978).
Waldman, Max, 'The Constant Prince', *Tulane Drama Review*, vol. 14, no. 2 (Winter 1970).
Wardle, Irving, 'Complex Simplicity', *Plays and Players* (January 1963).
—— 'Second Thoughts on Brook', *The Times* (23 March 1968).
—— 'Actors at their New Exercise', *The Times* (19 July 1968).
—— 'The Saint and the Sybarite', *The Times* (14 September 1968).
—— 'Grotowski the Evangelist', *The Times* (4 October 1969).
—— 'To the Heights on a Trapeze', *The Times* (28 August 1970).
—— 'Conjuring Buried Music Out of the Earth', *The Times* (10 and 14 September 1971).
—— 'Rituals in the Desert: the Shiraz Festival 1970', *Gambit*, vol. 5, nos. 18–19 (1971).
—— 'Paying the Price of Survival', *The Times* (16 January 1976).
—— 'The Indian Pilgrimage of Peter Brook', *The Times* (5 May 1982).
—— 'Images of Tenderness, Triumph and Death', *The Times* (13 July 1985).
Watts, Alan, *The Way of Zen* (London, 1978).
Weber, Carl, 'Brecht as Director', *The Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).

—— 'Brecht in Eclipse', *The Drama Review*, vol. 24, no. 1 (March 1980).
Weill, Kurt, 'Gesture in Music', *Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1 (September 1961).
Weimann, Robert, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre* (London, 1978).
Weinraub, Bernard, 'Recording the *Marat/Sade* Madness', *New York Times* (13 February 1966).
—— Review of *The Ik*, *New York Times* (28 January 1976).
Weiss, Peter, *Marat/Sade* (London, 1986).
Wekwerth, Manfred, 'Brecht Today', *Tulane Drama Review*, vol. 12, no. 1 (Fall 1967).
Wesker, Arnold, 'An Open Letter to Peter Brook', *Flourish* (Spring 1966).
Wiles, Timothy J., *The Theatre Event: Modern Theories of Performance* (Chicago, 1980).
Willett, John, *The Theatre of Bertolt Brecht* (London, 1959).
—— *The Theatre of Erwin Piscator* (London, 1978).
Williams, David, 'A Place Marked by Life: Peter Brook at the Bouffes du Nord', *New Theatre Quarterly*, vol. 1, no. 1 (February 1985).
—— (ed.), *Peter Brook: A Theatrical Casebook* (London, 1988).
Willis, Ronald A., 'The American Lab Theatre', *Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1 (Fall 1964).
Wilson, David, Review of *Tell Me Lies*, *Sight and Sound*, vol. 37, no. 2 (Spring 1968).
Wilson, Glen, *The Psychology of the Performing Arts* (London, 1985).
Wolters, Clifton (ed. and trans.), *The Cloud of Unknowing and Other Works* (London, 1978).

Ghatre Publishing
P.O.Box 13145-383
Tel: 88952853 - 88956537
Tehran-Iran

Systems Of Rehearsal

Stanislavsky, Brecht, Grotowski
and
Brook

Shomit Mitter

Routledge

London and New York

1992

کتاب نظام‌های تمرین. در گسترهٔ زبان انگلیسی ــ و لاجرم، زبان فارسی ــ نخستین کوشش نظام‌مند در ارزیابی و شناخت نظریه‌ها و نگره‌های اجرا محسوب می‌شود. شومیت میتر، در این کتاب، به گونه‌ای ژرف و ستودنی در پیِ پُر کردن شکاف میان نظریه و عمل، دستاوردهای آکادمیک و تجارب عملی را با بررسی و تدقیق در سه سرمشق و پارادیم اصلی تئاتر امروز ــ استانیسلاوسکی، برشت و گروتفسکی ــ به کار می‌گیرد. او، در این راه، به ارزیابی دینِ پیتر بروک به این سه کارگردان و نظریه‌پرداز بزرگ و سنجش نسبت میان آن‌ها می‌پردازد.

نتیجه، آن‌که این کتاب، مقدمه‌ای بسیار روشنگر بر تئاتر مدرن، در دسترس دانشجویان و کوشندگانِ تئاتر قرار می‌دهد.

ISBN 964-341-488-4
نشر قطره
شناخت نظام‌های تئاتر
ISBN: 964341438
28997 - Z514 - C8