تئاتر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تأثیر نمایش‌های شرقی بر تئاتر غرب در قرن بیستم

با تکیه بر دست‌آوردهای پیتر بروک

نغمه ثمینی

چکیده

در غالب نوشته‌ها از تأثیر تئاتر غرب بر نمایش‌های امروزی شرق سخن گفته می‌شود، حال آن که بنا به شواهد این تأثیر یک سویه نیست و تئاتر معاصر غرب نیز بسیاری از تکنیک‌ها و شیوه‌های بدیع خود را از نمایش‌های پیچیده شرق به امانت گرفته است. این مقاله، نگاهی کلی می‌اندازد بر این شیوه‌ها و بر تأثیری که بزرگان تئاتر غرب در قرن بیستم، از نمایش‌های شرقی گرفته‌اند. هدف اثبات یا رد این فرضیه است که بدون رویکرد تئاتر غرب بر نمایش‌های شرقی در آغاز قرن بیستم، این هنر کاملاً راهی متفاوت می‌پیمود و به جایی متفاوت با آن چه که امروز هست، می‌رسید.

کریستوفر مک‌کالو Christopher Mccullogh در بخشی از کتاب خود با نام «تئاتر و اروپا» به نکته‌ای قابل توجه اعتراف می‌کند؛ او می‌نویسد: «اگر ما ویژگی‌های گروه‌های پیشرو تئاتر معاصر اروپا را بررسی کنیم، درمی‌یابیم که اغلب ریشه آسیایی داشته‌اند. گروه‌های افرادی همچون یوجین باربا Eugenio Barba، آنتونن آرتو Antonin Artaud و یرژی گروتوفسکی Jerzy Grotowski نکته این‌جاست که این تأثیرپذیری از قرن نوزدهم آغاز شد. یعنی دورانی که اروپا در عین استثمار ملت‌های شرق، از فرهنگ رمزآلود، عجیب و فراموش شده‌شان استفاده کرد.»[1] این نوشتار می‌تواند سرآغاز مناسبی برای این مقاله باشد، هر چند مشابه این اشاره را به صورت پراکنده می‌توان در برخی مقالات و کتاب‌های دیگر و در لابه‌لای گفته‌های برخی از دست‌اندرکاران تئاتر معاصر غرب یافت، اما کمتر کسی به‌طور مستقل در مقاله‌ای به نشانه‌های نمایش‌های شرقی در تئاتر امروزه غرب ــ به ویژه پس از دهه شصت ــ پرداخته است. به همین علت مقاله‌ای که پیش‌روست به این نشانه‌ها و ویژگی‌های مشترک خواهد پرداخت.

مک کالو، سرچشمه تأثیرپذیری تئاتر غرب از

نمایش شرق را به قرن نوزدهم نسبت می‌دهد، اما عملاً تمام مثال‌هایش به قرن بیستم و به ویژه پس از جنگ دوم جهانی بازمی‌گردند؛ حال می‌توان پرسید که در فاصله قرن نوزدهم تا دهه شصت قرن بیستم، تئاتر غرب چه مسیری را طی کرده و چه نیازی آن را وادار به برداشت از یافته‌های محققان و جهانگردان شرق‌شناس کرده است.

نگاهی به کتاب‌های تاریخ تئاتر، نخستین روزنه‌های پاسخ این پرسش‌ها را پیش رویمان می‌گشایند؛ براکت، سال‌های میانی ۱۸۴۵ تا ۱۹۱۵ را در قبضه تئاتر واقع‌گرا اسیر می‌داند[۲]. تئاتری که ادامه و استحاله یافته شکلی بود که پس از رنسانس در اروپا به وقوع پیوست و به مرور شکل عوض کرد تا سر آخر در نیمه آخر قرن نوزدهم به اوج شکوفایی خود رسید. به بیان بهتر تمام آرمان‌های رنسانس که بر انسان‌گرایی، دوری از خیال و آیین و خرافات، تشکیل جوامع بورژوازی و تکیه بر جنبه‌های اجتماعی ـ اقتصادی هنر در زمینه تئاتر استوار بود در انتهای قرن نوزده و با ظهور مطلق واقع‌گرایی بار داد. افرادی همچون هنریک ایبسن، آنتوان چخوف و آگوست استریندبرگ سردمداران اصلی واقع‌گرایی در تئاتر انتهای قرن نوزده و آغاز قرن بیستم بودند. اما پس از این، تئاتر غرب باید به کجا می‌رسید و از چه شیوه‌های تازه‌ای سخن می‌گفت؟ آیا می‌شد همچنان صحنه‌های تئاتر غرب را در التهاب‌های قرن بیستم با واقع‌گرایی پیوند زند؟ پاسخ آخرین پرسش قطعاً منفی است. تئوری‌هایی که به محکم شدن پایه‌های تئاتر واقع‌گرایانه منجر شده بودند، به مرور کاربرد و تازگی‌شان را از دست دادند و از این رهگذر تئاتر واقع‌گرا نیز به مرور بداعتش را از کف داد و چنان که پیتر بروک اشاره می‌کند و نیز برشت در یادداشت‌هایش به خاطر می‌آورد، بدل به بنایی پوچ، بی‌هدف و صرفاً سرگرم کننده شد. کافی است به عنوان یک نمونه از مجموعه نظرات منتقدان در باب این شکل تئاتری که خالی از نوآوری می‌نمود و به صرف واقعیت نهایی گام به پیش می‌نهاد، به این نوشته بروک نظر کنیم:

«تئاترها، بازیگران، منتقدان و تماشاگران در دستگاهی به هم پیوسته‌اند که سر و صدای شکستن آن بلند شده است، اما هرگز متوقف نمی‌شود. همیشه یک فصل تئاتری در پیش داریم و چنان مشغولیم که تنها سؤال اساسی را که وسیله سنجش ساختمان تئاتر است،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیش نمی‌کشیم: اصلاً چرا تئاتر باید باشد؟ به چه دردی می‌خورد؟ آیا زمانش سرآمده است؟ آیا موجودی عجیب است که فرتوت شده و مانند بناهای کهن یابود یا عادتی غریب باقی مانده است؟ چرا ماکف می‌زنیم؟ آیا صحنه تئاتر واقعاً جایی در زندگی ما دارد؟ چه وظیفه‌ای بر عهده دارد؟ به چه چیزی می‌تواند خدمت کند؟ در صدد کشف چیست؟ ویژگی‌های آن کدامند؟[۳]»

در واقع بن‌بستی که تئاتر اروپا پس از اوج جریان واقع‌گرایی در زمینه تکنیک‌ها و شیوه‌های اجرایی تازه تجربه کرد نخستین و محکم‌ترین علت برای جست و جوی منافذی تازه بود. منافذی که طبق گفته مک کالو از نمایش‌های غریب و رمزآلود شرق گرفته شدند. بنا به شواهد، جهان غرب تا سده نوزدهم به کلی با تئاتر شرق بیگانه بود. نمایشنامه‌های سانسکریت نخستین‌بار در این سده ترجمه و بررسی شدند و قراردادهای تئاتری شرق تا زمانی که گروه‌های نمایش شرق به غرب سفر نکرده بودند، ناشناخته می‌نمودند. در سال ۱۸۹۵ یک گروه چینی در پاریس نمایش اجرا کرد؛ در سال ۱۹۰۰ گروهی ژاپنی در لندن ظاهر شد و پس از آن اجراکنندگان انفرادی به کشورهای غربی سفر کردند[۴]. و بدین‌سان هنرمندان تئاتر غرب به ناگاه شکل جدیدی از اجرای نمایش را کشف کردند. شکلی که به کلی با تئاتر غرب متفاوت بود و نه تنها در ظاهر، بلکه در ریشه‌های فکری و اندیشه پس اجرا نیز راهی کاملاً جداگانه را می‌پیمود. از نخستین کسانی که در تئاتر غرب به نمایش شرق روی کردند می‌توان به وسوالد میرهولد، واختانگوف، برتولت برشت، آنتونن آرتو و ماکس راینهارت اشاره کرد. در بررسی ملیت این پنج نام برجسته، سه نام به روسیه تعلق دارد و اتفاقاً این سه تن از برشت و آرتو پیشروتر بودند. و این نکته‌ای است که تا به حال جایی بدان اشاره نشده است. اما چگونه تئاتر روسیه سردمدار رویکردی آگاهانه به نمایش شرق بود؟ علت چنین نکته‌ای را می‌توان در مواردی گوناگون جست و جو کرد. نخست آن که تئاتر روسیه در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم بیش از تئاتر اروپا در قلب واقع‌گرایی نفوذ کرد؛ اگر ایبسن و استریندبرگ و افرادی دیگر چون این دو تن صرفاً بر روی نمایشنامه‌نویسی کار کردند و عملاً سبک اجرایی واقع‌گرایی هیچ متولی صاحب نامی در این نواحی نیافت، اما در روسیه فردی به نام کنستانتین استانیسلاوسکی به عنوان نظریه‌پرداز رئالیسم اجرایی در تئاتر، سردمدار این سبک شد و شیوه‌های اجرایی را بنیان نهاد. شیوه‌هایی که در پیوند با متون چخوف، تئاتر واقع‌گرا را به اوج رساندند. به همین علت افراد خلاقی که بعد از استانیسلاوسکی در تئاتر روسیه شکفتند طبعاً راه‌هایی به جز واقع‌گرایی را جست و جو کردند؛ چرا که در این زمینه هر چه گفتنی بود، توسط استانیسلاوسکی و چخوف گفته شده بود. علت دیگر را می‌توان در موقعیت جغرافیایی روسیه جست و جو کرد؛ سرزمینی نیمه آسیایی ـ نیمه اروپایی که می‌توانست درعین پذیرش ویژگی‌های غربی، با شرق نیز پیوند بخورد. و بالاخره آنگاه که دولت کمونیستی پس از جنگ جهانی اول، رئالیستم را شرط هنر ننامید، طبعاً برخی هنرمندان گریزپای از هر چه چهارچوب به شکل‌های تازه‌تری روی آوردند تا در قالبی تحمیلی و از پیش تعیین شده به اسارت درنیایند.

وسوالد میرهولد، که ابتدا کارش را در گروه استانیسلاوسکی آغاز کرد، به زودی از این گروه بیرون آمده و در برابر واقعیت‌نمایی در صحنه قد علم کرد. «او که در حوالی سال ۱۹۱۱ میلادی به‌طور جدی از قراردادهای تئاتر چین و ژاپن متأثر شده بود اعتقاد داشت که کوشش برای آفرینش واقعیت در صحنه محکوم به فناست و جوهر تئاتر همچون نمایش‌های کابوکی یا کاتاکالی هند در واداشتن تماشاگر به

بهره‌گیری از نیروی تصورش نهفته است[5]». همچنین او در برخی از کارهای اجرایی‌اش شیوه‌های بازیگری و صحنه‌آرایی تئاتر شرق را وام گرفت که بعدتر به آن خواهیم پرداخت. واختانگوف نیز همچون میرهولد یکی از افرادی بود که کارش را با پیروی کامل از استانیسلاوسکی آغاز کرد، اما به زودی با تجربه این شیوه، از واقعیت صرف دست شست و با استفاده از دستاوردهای میرهولد در برخی موارد همچون بازیگری و تکنیک‌های اجرایی به تئاتر شرق روی آورد. ماکس رایینهارت نیز در کنار این دو تن شگردهایی را از تئاتر وام گرفت که بیشتر به فن صحنه‌آرایی مربوط می‌شود تا شیوه بازی یا اجرای صحنه‌ای.

آنتونن آرتو، چند سالی پس از هنرمندان روس و حوالی سال ۱۹۲۱ به تئاتر روی آورد و از نظرگاهی دیگر به تئاتر مشرق زمین نگریست و شاید تأثیرش از هنر شرق ریشه‌دارتر از تقلید صرف شگردهای اجرایی بود. آرتو، با تئاتر نه در پی سرگرم کردن تماشاگر و نه به رخ کشیدن توانایی‌های خود در زمینه زیبایی‌شناسی صحنه بود. او می‌خواست تئاتر را به دوران آیینی‌اش بازگرداند. به دورانی که هدف از اجرا، نجات جهان و تنظیم جنبه‌های معنوی تماشاگران و نمایشگران بود. و از این جهت بهترین دست‌آویز برای او تئاتر شرق می‌نمود که هنوز شکل آیینی‌اش را حفظ کرده بود. اما، بیش از تمامی افراد یاد شده، برتولت برشت از تئاتر شرق برداشت کرد، شاید اگر میزان تأثیرپذیری او از نمایش شرق این همه پر رنگ به نظر می‌رسد، به این علت باشد که برشت در مقام یک نظریه‌پرداز به صورت مکتوب بارها و بارها به این تأثیرپذیری اشاره کرد و تلاشی برای پنهان کردن شیفتگی‌اش نسبت به نمایش‌های چینی به عمل نیاورد. برداشت‌های برشت از نمایش چین، همه‌جانبه بود، او نه تنها شگردهای اجرایی، صحنه‌پردازی و شیوه بازیگری را از نمایش شرق وام گرفت بلکه حتی فنون نمایشنامه‌نویسی مشرق زمین را به کار گرفت، برشت که در خلال جنگ جهانی دوم و پس از آن نمود یافت توانست به یکی از قطب‌های تأثیرگذار نمایش در غرب درآید و از این جهت به نوعی تمام پیروان برشت، کسانی مانند استره‌لر، بانی تئاتر پیکولو Picolo theatre در ایتالیا، غیر مستقیم وامدار نمایش شرق هستند.

اما پس از گذر از این دوران و ورود به دهه شصت و هفتاد شکل تأثیرپذیری تئاتر غرب از آیین‌ها و نمایش‌واره‌های شرقی تغییر پذیرفت، تا پیش از این برداشت تئاتر غرب از نمایش مشرق‌زمین بیشتر در شگردها و شیوه‌های اجرایی خلاصه می‌شد و راهی به کلیات و اندیشه و تفکر نمی‌برد؛ حال آن‌که پس از دهه شصت نه تنها در زمینه نمایش بلکه در زمینه‌های فکری و دینی نیز گرایش‌های غربی به سوی شرق آغاز شد. گویی نظریه‌پردازان غربی به ناگاه دریافتند: «جوامع صنعتی معنای تئاتر را به مراحل سیاسی، اقتصادی و مشکلات عمومی خانوادگی تقلیل می‌دهند، اما نسبت به مفاهیم کلی آیینی بی‌اعتنا می‌مانند[6].» بنابر این در این دهه‌های جدید، هنرمندان تئاتر غرب کوشیدند معنای تئاتر را دگرگون کنند و حتی مفاهیم سیاسی و اجتماعی خود را با معنای جهانی آیین بیامیزند؛ شاید چون در این عصر پس از سرخوردگی‌های جنگ جهانی دوم، رؤیای آمریکایی با جنگ ویتنام سرکوب شد؛ نظریه کمونیسم هم نتوانست راهی باز کند و در نتیجه هنرمندان غرب سرخورده از این دو قطب اصلی قدرت و تفکر، راه سومی را جست و جو کردند که همانا حکمت شرق بود. از این جهت تئاتر نیز فرصت یافت تا این‌بار با عمق بیشتری به شرق روی کند؛ افرادی همچون پیتر بروک، آریان منوشکین، یوجین باربا، ریچارد شکنر و یرژی گرتوفسکی همه از معروف‌ترین نظریه‌پردازان و کارگردانان تئاتر معاصر هستند که در

گوشه و کنار مقالات و آثارشان از عمق تأثیرپذیری‌شان از نمایش مشرق زمین سخن گفته‌اند. به ویژه آن که این هنرمندان فرصت یافتند تا به کشورهای شرقی نیز سفر کنند و از نزدیک شاهد نمایش‌های شرقی باشند. برای مثال گرتوفسکی به هند سفر کرد تا سرچشمه شیوه‌های نمایش هند را جست و جو کند؛ همچنین او توانست در ایران هم تجاربی کسب کند. و یا یوجین باربا، بی‌هدف به سوی ترکیه حرکت کرد و پس از دیدار از ایران و پاکستان به سیاحت شهرهای هندوستان پرداخت و در قریه کوچکی در هند با کاتاکالی آشنا و شیفته‌اش شد. همچنین در جریان این سفر بود که باربا با تعزیه هم آشنا شد؛ چنان که خود می‌گوید: «تعزیه را می‌شناسم، چون آن را بررسی کرده‌ام و خوانده‌ام. من خوتکو Chodzko تعزیه‌شناس را خوب می‌شناسم. در برابر این نمایش مذهبی، آن چه می‌توانم کرد، تحسین است[7]» آریان منوشکین، بانی تئاتر خورشید نیز در سفری به شرق آسیا (هند و ژاپن و کره) به مطالعه سنت‌ها و تکنیک‌های نمایش آسیایی پرداخت. درباره سفر پیتر بروک به ایران نیز در بخش انتهایی این مقاله به‌طور کامل توضیح داده خواهد شد. به هر حال در این مقدمه خلاصه قصد ذکر تاریخ نبود، بلکه بیش از آن اشاره به شواهد زنده و مستقیمی بود که از تأثیر نمایش‌های شرق بر تئاتر غرب سخن می‌گفت. تأثیری که آن را به شکل جزئی‌تری پی خواهیم گرفت.

آن چه تئاتر غرب از نمایش شرقی وام گرفت

ممکن است بحث تا به این جا، این تصور را به وجود آورده باشد که تئاتر غرب در قرن بیستم، یکسره به نمایش‌های شرقی روی کرد؛ اما این تصور درست نیست؛ هر چند موج غالب تئاتر تجربه‌گر رو به سوی شرق داشت اما تئاتر سنتی نیز همچنان مایه‌ها و راهکارهای خود را حفظ کرد در بین تماشاگران راهش را ادامه داد. نگاه کنیم که چگونه ریچارد شکنر نظریه‌پرداز معاصر، تئاتر آوانگارد را به پنج دسته تقسیم می‌کند: کنونی، تاریخی، آینده‌گرا، سنت‌جو و چند فرهنگی؛[8] و در این میان تنها آوانگارد سنت‌جو و چند فرهنگی با مبحث ما سازگار هستند. بنا به تعریف شکنر، «تئاتر آوانگارد و سنت‌جو از فن‌آوری نوین پرهیز می‌کند. به جای آن در پی دانش قدیم «نیایش‌واره‌ها» و اجراهای سنتی، به ویژه «فرهنگ‌های غیر غربی است.» و تئاتر آوانگارد و چند فرهنگی در عین نمایش تضادها در پی یافتن و ترکیب‌کردن کلیات همه‌پذیر و پیوندهای بین فرهنگ ماست.[9]»

حال با توجه به این دسته‌بندی و با تمرکز بر دوگونه آوانگارد چند فرهنگی و آوانگارد سنت‌جو، می‌توانیم بپرسیم که آوانگارد سنت‌جو دقیقاً چه نشانه‌هایی را در فرهنگ‌های غیرغربی می‌جوید؟ و نیز آوانگارد چند فرهنگی از فرهنگ شرق چه کلیات همه‌پذیری را به امانت می‌گیرد؟ به بیان کلی‌تر می‌توان پرسشی اساسی مطرح کرد؛ این که موج تجربه‌گر تئاتر قرن بیستم چگونه و از ویژگی‌های مشترک نمایش در شرق بهره گرفتند و در گریزی آشکار از رئالیسم انتهای قرن نوزدهم، شکل نوینی از ارتباط با عوامل صحنه ـ بازیگر و تماشاگر را رقم زدند. در پاسخ به این پرسش‌ها می‌توان به چند مورد کلی اشاره کرد با این توضیح که بررسی علت ظهور ویژگی‌های مشترک در نمایش‌های شرقی خود مقاله‌ای جداگانه می‌طلبد که به سرچشمه‌های مشترک حکمی و فلسفی اقوام مشرق زمین بپردازد.

الف) پرهیز از واقع‌نمایی

سال‌ها پیش از میلاد مسیح، افلاطون هنر را نسخه دست دوم واقعیت شمرد و واقعیت را نمودی از ایده. از این جهت هنر به سبب آن که دو مرتبه از مُثل و جهان

ایده‌ها دور می‌افتاد به هیچ‌وجه ارزش نداشت و اهمیتی نمی‌یافت. پس از افلاطون، ارسطو نیز در فن شعر از تقلید نام برد و تئاتر را تقلید واقعیت شمرد. به این ترتیب در بنیان تفکر غرب که ریشه در فلسفه یونان باستان داشت، هنر با واقعیت پیوند خورد. چنان‌که پیشتر نیز اشاره شد، این پیوند به ویژه پس از رنسانس به مرور رو به تجلی گذاشت تا آن که سر آخر در رئالیسم انتهای قرن نوزدهم به اوج خود رسید. این در حالی است که مبنای نمایش شرقی هرگز واقع‌نمایی نبود. در تفکر بودایی که به نوعی منشأ هنرهای نمایشی در هند و با کمی اغماض در ژاپن و چین است، زندگی و دنیای واقعیت محل مصائب و رنج‌هاست و فانی محسوب می‌شد. از این جهت هنرمند نه در پی تقلید این جهان ناپایدار، بلکه به دنبال حقیقتی والاتر و برتر است. حقیقتی که در ذات شخصیت‌ها و اشیاء نهفته است، نه در صورت ظاهر آن‌ها. این مسأله در تعزیه نیز صدق می‌کند: در این شکل سنتی نمایش ایرانی نیز بیش از آن که واقعیت ـ که همانا نبرد امام با دشمن است ـ اهمیت داشته باشد، حقیقت معنوی زندگی ایشان دارای ارج و ارزش است. به همین دلیل در مجموعه نمایش‌های مورد بحث یعنی کاتاکالی، تعزیه، نمایش‌های نو، کابوکی و اپرای پکن تمهیدات کاملاً بر ضد واقع‌نمایی عمل می‌کنند: مثلاً اشیاء آشنایی زدایی می‌شوند و فراتر از معنای واقعی‌شان معنا می‌یابند. مثلاً در نمایش‌های چینی، وسایل صحنه بسیار ساده‌اند و بسیار اندک، شاید در حد یک میز و چند صندلی عادی. ولی همین وسایل اندک به کمک مسؤول صحنه و همکارانش و نیز توسط بازیگران گاه باغ شکوفایی را تجسم می‌دهد و گاه دریاچه‌ای را با قایق‌هایش و زمانی بهشت و آسمان را. گاه مشتی خرده کاغذ می‌تواند نشانه رگبار باشد. و وقتی جلاد گردن کسی را می‌زند تنها یک پرچم سرخ آویخته جلوی صورت قربانی کافی است تا مرگ او را نمایش دهد و...، درست به همین‌سان در تعزیه یک تشت آب می‌تواند نشان فرات باشد و یا تنها یک بار چرخیدن دور صحنه می‌تواند بر سفر دلالت کند؛ و این تمهیدی است که در نمایش‌های نو و کابوکی نیز قابل کشف است. در نمایش نو یک چهارچوب نیی نشان دهنده خانه، قصر یا معبد است: جالب است که سه آمی، Seami (۱۳۶۳ ـ ۱۴۴۴)، یکی از هنرمندان صاحب نام تئاتر نو در قرن چهارده و پانزده در ژاپن، در کتابش که شامل اصول نظری نمایش نو نیز هست، آشکارا اشاره کرده که در بازی و آفرینش وسیله‌ای زیبا و خالص و بالاتر از طبیعت برای نمایش درون لازم است، زیرا افزودن به طبیعت، هنر است. در حالی که طبیعی ارائه دادن و تقلید از طبیعت هنر نیست.[۱۰]

حال بنگریم که چگونه نمایشگران غربی از این ویژگی نمایش شرق که ناگهان آن را کشف کردند، بهره بردند: آن‌گاه که میرهولد از کار آگاهانه به روی تداعی‌های آشنای تماشاگر سخن می‌گوید، دقیقاً به همین شکل گریز از واقع‌نمایی نظر دارد. در واقع برداشت او از این بازی غریب نمایش‌های شرق با اشیاء این است که تماشاگر خود نیمی از صحنه را در ذهن می‌سازد و هر تماشاگری واقعیت ذهنی خود را بنا می‌کند. و یا مثال روشن‌تر آن که در اجرای *توراندخت* (۱۹۲۲) توسط واختانگوف بازیگران می‌کوشیدند به شیوه نمایش شرق از اشیاء آشنایی‌زدایی کنند؛ آن‌ها به سادگی شال‌گردن را به ریش تبدیل می‌کردند و حباب چراغ را به کلاه امپراتور و حوله را به دستار و لباس و غیره.[۱۱] برشت نیز در نگاه به تئاتر مشرق زمین و به ویژه چین می‌نویسد: «در تئاتر چین از تعداد کثیری از نمادهای گوناگون استفاده می‌شود. یک ژنرال فی‌المثل پرچم‌های کوچکی بر شانه‌هایش دارد که نمودار تعداد هنگ‌های زیر فرمان او هستند.»[۱۲] و جایی دیگر اضافه می‌کند که:

«هنرمند حقیقی، در درجه اول طوری بازی نمی‌کند

که انگار به جز سه دیواری که در میانش گرفته‌اند، دیوار چهارمی هم وجود دارد. بلکه به وضوح نشان می‌دهد که می‌داند عده‌ای به بازی‌اش نشسته‌اند.»[۱۳]

یکی دیگر از شگردهای نمایش شرقی برای پرهیز از واقع‌نمایی و به رخ کشیدن نمایشی بودن رویداد صحنه، استفاده از افرادی به عنوان گرداننده صحنه است. این گردانندگان دائم میان اجرا آمد و رفت می‌کنند و صحنه را سر و سامان می‌دهند و حتی برای بازیگران آب می‌آورند. در تعزیه این نقش غالباً با معین‌البکاء و همکار اوست؛ آن‌ها به سادگی وسایل را داخل صحنه یا از آن خارج می‌کنند. در ژاپن این افراد با نام کوکن Koken پیش چشم تماشاگر اشیاء لازم را به صحنه وارد یا اشیاء زاید را از صحنه خارج می‌کنند. این تمهیدها در نمایش‌های چینی و هندی هم مرسوم است.

حال می‌توان ردپای این شکل شکستن توهم واقعیت را در برخی کارها و آثار گروه‌های غربی نیز به وضوح دریافت؛ برای مثال در کارهای بروک ــ که به صورت کاملاً آزاد در میان جمع مردم اجرا می‌شود ــ و یا برخی اجراهای برشت. بار دیگر لازم به تأکید است که این شگردها در نمایش‌های شرقی برای پرهیز از واقع‌نمایی به کار گرفته می‌شوند، چراکه واقعیت ارزش نمایش و تجلی هنری را ندارد. حال آن که در غرب غالب این تمهیدات صرفاً راهی است برای ابداع و نوآوری و فرار از هجوم واقع‌گرایی و تکراری بر صحنه‌ها، البته تمهیدات دیگری نیز در این زمینه به کار می‌آید که توسط هنرمندان غرب برداشت شده است؛ تمهیداتی همچون فرو رفتن مردان در نقش زنان، گفت و گوی مستقیم با تماشاگر و....

ب) پرهیز از انسان سالاری

انسان، در حکمت مشرق زمین در کلیات اهمیت می‌یابد: به بیان بهتر انسان از جهت جهان‌شناسی یا Cosmology دارای ارزش فراوان و از نظر جان‌شناسی یا ontology بی‌قدر است. بدین معنا که تنها وقتی کلیت انسان مطرح است و به عنوان یک مجموعه کامل در دستگاه هستی مورد بررسی قرار می‌گیرد، ارزش کاملی دارد. کما این که در اسلام خلیفةالله است. یا در مکتب بودایی، نشان بخشی پیوسته باعالم در حلقه سامسارا Samsara یا حلقه زایش و باز زایش که به شکل انسان به زندگی زمینی راه یافته است. با این حساب در هنر مشرق زمین انسان در حیطه Cosmology قابلیت نمایش دارد، اما آن جا که عنوان یک جزء، یک فرد خاص با ویژگی‌های عصبی و رفتاری خاص به میان می‌آید، از صحنه بیرون رانده می‌شود. به همین جهت در سبک‌های اجرایی تئاتر شرق ما با تیپ‌های ثابتی روبه‌رو هستیم که تغییرناپذیرند و بازیگر نمی‌تواند آن‌ها را با ویژگی‌های رفتاری خود بیامیزد؛ یعنی به بیان بهتر این تیپ‌ها در کلیت خود معنا می‌یابند وگرنه بر جزئیات هرگز پای نمی‌گذارند؛ برای مثال در چین کل شخصیت‌ها به سه دسته اصلی تقسیم می‌شوند که عبارتند از: شنگ Sheng یا مردان، تان Tan یا زنان و چو Chu یا دلقکان.[۱۴] در نمایش‌های کاتاکالی نیز تقسیم‌بندی کلی شخصیت‌ها عبارت است از: پاشا Pacha یا نجیب‌زاده، کاتی Kathi یا شخصیت‌های دوگانه دارای حس شریف و هوس ناب. تاتی Thati یا شخصیت‌های شریر و خشن، کاری Kari یا آدم‌های بدوی و وحشی و جاهل، و بالاخره مینوکو Minukku یا آدم‌های معمولی؛ در تعزیه نیز تیپ‌های ثابت اولیاء و اشقیاء و ملائک قابل بررسی هستند و تمام اشخاص در یکی از این سه دسته جای می‌گیرند؛ در نمایش‌های ژاپنی نیز این تقسیم‌بندی رایج است.

اما در اجرا، همه‌چیز صرفاً به یک تقسیم‌بندی ساده منتهی نمی‌شود. شخصیت‌های دسته‌بندی شده و ثابت

برای خود رنگ لباس، صورتک یا گریم ماسک مجزا و حرکات و حتی آواهای مخصوص دارند: به‌طوری که مثلاً در تعزیه، تماشاگر آشنا با دیدن یک بازیگر سبزپوش بی‌درنگ درمی‌یابد که با یک امام خوان طرف است. حال آن که یک بازیگر سرخ‌پوش را خیلی زود در دسته اشقیاء شناسایی می‌کند؛ درست به همان سان که تماشاگر کاتاکالی می‌داند که بازیگری که چهره سبز رنگ دارد، نجیب‌زاده و قهرمان است. حال آن که بازیگران سیاه چهره بدوی و وحشی و جاهل‌اند. در نمایش‌های نوی ژاپن نیز صورتک‌های از پیش ساخته شده و ویژه‌ای وجود دارند که به‌طور سنتی بر تیپ‌های مختلفی دلالت دارند.

نمایش غرب، پس از دوران رنسانس به‌گونه‌ای به انسان می‌نگرد که در حیطه ontology یا هستی‌شناسی ارزشمند و در حیطه cosmology بی‌اهمیت می‌نماید. چنان که پس از انقلاب کپرنیکی در عالم فلسفه، انسان از مقام مرکزیت هستی صرفاً به یک جزء کوچک در کنار اجزاء دیگر تقلیل پیدا کرد و او را تا حد حیوانی هوشمند و مترقی تنزل دادند. اما در عوض از نظر هستی و جان مایه به صورت مرکز هنرها درآمد و آن‌قدر اهمیت یافت که ویژگی‌های روانی، عصبی و فردی او نیز مجال ظهور یافتند. چنان که تئاتر رئالیسم اصلاً بر همین تصور از انسان می‌چرخد؛ در تئاتر رئالیسم تیپ‌پردازی خطایی نابخشودنی محسوب می‌شود و بیان‌های عاطفی متفاوت و مجزا. حال در دوران معاصر و پس از قرن بیستم هنرمندان چندی در زمینه تئاتر به شکل تیپ‌پردازی نمایش شرق روی آوردند. البته این‌جا هم خبری از پس زمینه فکری نبوده و هدف بیشتر نوآوری و ابداع می‌نمود. از همه مهم‌تر برشت است که به صراحت می‌نویسد:

«هنرپیشه‌های غربی نقش خود را بر اساس خصوصیات عصبی و سراسر بی‌اهمیتی می‌سازند که منشأ آن‌ها کم یا بیش خصوصی است؛ نه معنای چندانی در آن‌ها می‌بینی و نه سنخیتی.»[۱۵]

و جایی دیگر ابراز می‌دارد:

«در تئاتر حقیقی رسم این است که بازیگران ژست‌ها و حالت‌های خاصی از نقش‌ها را طی چندین نسل حفظ کنند.»[۱۶]

و بدین‌سان برشت در برخی اجراهای خود مانند *دایره گچی قفقازی* کاملاً به صورتک‌ها و گریم ماسک‌هایی روی می‌آورد که از نمایش چین گرفته شده‌اند و یا آریان منوشکین در نمایش **ریچارد سوم** از ماسک‌های چوبی استفاده کرد و یا در اجرای شب پادشاهان به‌گونه‌ای به بازیگران خود لباس پوشاند که تماشاگران آشنا بی‌درنگ کاتاکالی را در ذهن تداعی کردند. همچنین پیش از همه این‌ها، میرهولد در اجرای *هداگابلر*، برای لباس هر شخصیت رنگ متفاوتی به کار برد و از جزئیات واقع‌گرایانه پرهیز کرد.

به جز این، البته خود بازیگران شرقی هم به آن شعور و درک لازم می‌رسند که از یکی پنداشتن خود و نقش بپرهیزند و دائم میان خود و نقش حایلی برکشند: گویی از بیرون به آن می‌نگرند و چون لباس، نقش را بر تن می‌کنند و بیرون می‌آورند. تکنیکی که می‌توان آن را به ویژه در کارهای برشت با تکیه بر تکنیک بیگانه‌سازی و نیز در اجراهای پیتر بروک و شیوه بیومکانیک میرهولد جست و جو کرد.

ج ـ آیین‌مداری ـ تکیه بر جادو

هر چند که خاستگاه هنر تئاتر همچنان در پرده ابهام است، اما بنا به یک نظر فراگیر این خاستگاه را باید در آیین‌های ابتدایی بشر برای ارتباط با خدایان جست و جو کرد. چنان که تئاتر یونان باستان را ریشه‌دار در آیین‌های دیونیزوس خدای باروری می‌دانند. اما تفاوت نمایش شرق و غرب در این است که تئاتر غرب در طول زمان به مرور از خاستگاه آیینی خود دور افتاد؛ این دورافتادگی تبعاتی چند به دنبال داشت. نخست آن

که جلوه‌ها و جنبه‌های جادویی آن از میان رفت و بر اعمال اجرایی خودآگاه استوار شد. نکته دیگر به تماشاگران بازمی‌گشت؛ در شکل آیینی تئاتر، تماشاگران شریک‌اند و نه شاهد صرف: آن‌ها حین اجرا متحول می‌شوند، تغییر می‌پذیرند حال آن که تماشاگران تئاتر خوب تنها لذت می‌برند و چه بسا یکی دو پند اخلاقی هم بشنوند؛ و این دقیقاً آن چیزی است که تئاتر بورژوازی پایان قرن نوزدهم به آن متهم می‌شود و هنرمندان خلاق نمایش را بر آن می‌دارد تا از خود بپرسند اصلاً علت وجودی تئاتر چیست؟ و این علت وجودی با توجه به زمان‌های پیش چقدر تغییر کرده است.

نمایش‌های شرق نیز به‌سان تئاتر غرب دارای ریشه‌های دینی هستند؛ تعزیه ایرانی کاملاً از اعتقاد شیعیان به مظلومیت امام حسین (ع) نشأت می‌گیرد و یا نمایش نو در ژاپن در اصل از هنگامی شکل می‌گیرد که آماتراسو Amatraso خدای خورشید در غاری قهر می‌کند و خدایان دیگر برای بر سر لطف درآوردن او جلو غار می‌رقصند تا او را بیرون می‌آورند.[17] به همین سان کاتاکالی نیز در هند پنجمین ودا Veda نامیده می‌شود؛ بدین معنی که بخشی از کتاب و دستورات مقدس است. در چین نیز نفوذ تفکرات بودایی و کنفوسیوسی در اپرای پکن غیرقابل انکار است. پس تا بدین جا نمایش شرق و تئاتر غرب ریشه مشترکی دارند؛ اما از یک جا راهشان را عوض می‌کنند؛ این که در شرق همچنان، هنوز که هنوز است حتی در دوران حاضر نیز وجه آیینی مناسکی نمایش‌های سنتی حفظ شده است؛ برای مثال هنوز هم هنگام عاشورا در زمان اجرای تعزیه، تماشاگران با خلوص می‌گریند و می‌اندیشند با این گریه از بار گناهانشان کاسته می‌شود و به خداوند نزدیک و نزدیک‌تر می‌شوند؛ و این ویژگی فراموش شده و منحصر به فردی بود که به ناگاه نمایشگران غربی را بر سر وجد آورد؛ بدین‌سان که افرادی همچون گرتوفسکی، آرتو، پیتر بروک، شکنر و باربا که در نیمه دوم قرن بیستم ظهور کردند به جای توسل به ظواهر، بر این وجه آیینی و شکل ارتباط با تماشاگر تأکید کردند و این را مبنای برداشت خود از نمایش شرقی قرار دادند.

پیش از همه، باید به آنتونن آرتو اشاره کرد. آرتو با نگاهی به نمایش‌های شرق و به ویژه تئاتر بالی در اندونزی اندیشید که بالیایی‌ها می‌رقصند تا تعادل کیهانی جهان را به آن بازگردانند:

«در نمایش پر شکوهی به مانند تئاتر بالیایی چیزی هست که ارتباطی با نمایش سرگرم کننده ندارد. نمایش‌های بالیایی در خودشان چیزی از کیفیت آیینی نمایش‌واره را دارند. به این معنا که فکر تظاهر و تقلید بی‌مایه از واقعیت را در ذهن بیننده از میان می‌برد. اندیشه‌های مورد نظر، معنویتی که این نمایش‌ها در پی آفرینش آن هستند، راه‌حل‌هایی عرفانی که پیشنهاد می‌کنند، بدون تأخیر یا لفاظی در بیننده پدیدار می‌شود و به دست می‌آید.»[18]

بدین‌سان بود که آرتو کوشید در تجارب غربی‌اش شکل آیینی ارتباط با مخاطب را به تئاتر بازگرداند و تماشاگرانش را در موقعیتی قرار دهد که فراتر از یک شاهد صرف در وقایع شریک شوند؛ درست همچون گرتوفسکی که با شکل نشاندن تماشاگرانش و انتخاب و گزینش آن‌ها هدف سرگرم ساختن صرف را از میان برداشت؛ او حتی عملاً جاهایی وارد حیطه جادو شد؛ آشکارا به هنر جادوی کهن روی آورد و ابراز کرد: «ما امیدواریم که شکل قدیمی هنر را کشف کنیم. هنری که در واقع یک طریق معرفت است.»[19] در کتاب تئاتر تجربی می‌توانیم شرح غریبی از سفرهای آیینی گرتوفسکی و نوآموزانش به کوه و دشت بیابیم که به منظور تزکیه و تخلیه روانی صورت می‌گرفت. بروک البته به اندازه گرتوفسکی و آرتو خود را درگیر به بازی گرفتن تماشاگر نکرد. بلکه کوشید با کمک آیین‌های

اقوام مختلف، زبانی جهانی برای تئاتر بیابد و بتواند همزمان تماشاگران مختلف از نقاط گوناگون را تحت تأثیر قرار دهد.

در این میان تأثیر روحانی این آیین ــ نمایش‌های معاصر صرفاً به تماشاگر منتهی نمی‌شود. چنان که خواهیم دید بازیگران این‌گونه نمایش‌ها نیز در شکل سنتی از کودکی به این فضا پای می‌گذارند و همگام با آموزش‌های فیزیکی، از نظر روانی نیز پالوده می‌شوند؛ همچنین اجرای یک اثر برای آن‌ها می‌تواند تجربه‌ای روحانی باشد و نه یک عمل زیبایی‌شناسانه صرف. جیمز پی کاک به بهترین شکل این وضعیت را ترسیم می‌کند. او می‌نویسد:

«در اجرای غیر آیینی همه چیز بر جدایی نقش و اجرا از زندگی فرد استوار است. در حالی که در اجراهای روحانی، بر یگانگی زندگی بازیگر و اجرا تکیه می‌شود. این تفاوت منطقی است، چرا که در یک اجرای غیر آیینی، اجرا به عنوان فرم Form مورد نظر است، پس معنایی به زندگی فرد نمی‌دهد.»[20]

تأثیرهای نمایش شرق بر تئاتر غرب به همین موارد منتهی نمی‌شود و می‌توان به موارد دیگری نیز اشاره کرد.

شیوه صحنه‌پردازی میدانی در تعزیه و شکل راهروهای نمایش‌های نو و کابوکی تأثیر زیادی بر نمایشگران غربی گذاشت؛ چنان که ماکس راینهارت در پانتومیم شرقی‌اش تحت عنوان Sumurn، از پل صحنه‌های کابوکی یا Hanamichi استفاده کرد و تماشاگران به واسطه چنین پل‌هایی که به میانشان می‌آمد با بازیگران ارتباط می‌یافتند.[21] همچنین نکته دیگر شکل تربیت بازیگر بود چنان‌که فیلیپ زاریلی Phillip Zarrilli اشاره می‌کند، تربیت بازیگر در نمایش‌های شرقی کار یک عمر است.[22] در واقع در اپرای پکن، کاتاکالی، نو و کابوکی بازیگران از خرد سالی وارد مدارس ویژه می‌شوند و بازیگری در کنار آیین‌های تمرکز، ذن و بودیسم را می‌آموزند؛ حال آن که در غرب دست کم تا پیش از قرن بیستم چنین نبوده است و بازیگر حداکثر بعد از چهار سال تجربه در دانشکده‌های هنری بر صحنه‌ها راه می‌یافته است. اما شیوه تربیت بازیگر شرق، برخی غربی‌ها همچون ژاک کوپو، گرتوفسکی و بروک را به فکر انداخت که بازیگرانی گرد خود جمع کنند و فارغ از اندیشه اجرا صرفاً به آموزش‌های جسمانی و معنوی بپردازند.

سه ـ یک نمونه مشخص: پیتر بروک

در عرصه تئاتر، پس از دهه هفتاد کمتر فردی را می‌توان یافت که به اندازه پیتر بروک Peter Brook اعجاب‌آور، تأثیرگذار و غیرقابل پیش‌بینی باشد! تجربه‌های غالب هم نسلان بروک، همچون گرتوفسکی و شکنر را می‌توان در محدوده‌هایی خاص دسته‌بندی کرد، اما بروک را نه! چرا که او لحظه به لحظه از فرهنگی به سوی فرهنگ دیگر گام برمی‌دارد تا به ایده‌آل خود دست یابد: به تئاتری فراتر از مرزها، زبان‌ها و نژادها! اما نکته‌ای که در باب این کارگردان انگلیسی قابل توجه است، این است که او بر خلاف رؤیای فرهنگ غالب غربی، نمی‌خواهد با تحمیل فرهنگ و تمدن خود از تمام مرزها فراتر برود. برعکس! بروک می‌کوشد تا ویژگی‌های مشترک تمام فرهنگ‌ها از اقوام آسیایی گرفته تا آفریقا و حتی انگلستان عصر شکسپیر را بررسی کند و آن‌ها را به کارگیرد؛ بنابر این هنگام تحلیل آثار او بسیار دشوار است که به سادگی بگوییم این عنصر متعلق به نمایش تعزیه است یا این دیگری از رقص‌های آیینی آفریقا گرفته شده. بلکه در این مسیر ناچاریم راه عکس بپیماییم یعنی بگوییم که بروک از هر فرهنگ و آیین چه چیزهایی برداشت کرده است و چگونه این برداشت‌ها رابه هم آمیخته.

بروک، میان تمام سفرهایش جهت کشف نشانه‌های قومی در نمایش‌های سنتی، دو بار نیز به ایران مسافرت کرده است. در سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۷۱؛ بار نخست صرفاً برای تحقیق و بار دوم برای شرکت در جشن هنر شیراز؛ بروک از تجارب و دیده‌هایش در این دو سفر در جاهای مختلفی صحبت می‌کند و مقالات متعددی در این باب می‌نویسد: در یکی از این مقاله‌ها بروک از تجربه‌اش در زمینه تعزیه سخن می‌گوید و در بین گفته‌هایش می‌توان چند نقطه عطف قابل توجه یافت:

۱ ـ اصالت تعزیه: بروک می‌نویسد: «حس هیجان‌انگیز او [بازیگر] از آن خودش نبود. انگار که ما صدای پدرش را شنیدیم و صدای پدر پدرش را و...»[۲۳] در واقع این همان چیزی است که در نو، کابوکی و کلاً نمایش‌های شرق دور نیز حاکم است: ثبات اعتقاد و محتوا و فرم در طول نسل‌ها و سال‌ها.

۲ ـ سمبولیسم رنگ: بروک اشاره می‌کند که چگونه مرد سبزپوش، در نمایش مردی مقدس بود و قرمزپوش شخصیت بد داستان.

۳ ـ مشارکت تماشاگر: شاید در میان تمام پدیده‌های بروک، آن چه بیش از همه نظرش را برانگیخته مشارکت تماشاگر است در اجرا. او می‌نویسد: «روستا مستقیماً و به‌طور کامل مشارکت می‌کرد؛ این‌جا و اکنون در مرگی حقیقی از یک شخصیت حقیقی که چند هزار سال پیش مرده بود[۲۴].» [احتمالاً منظور بروک، اشاره به وقایع جانگداز عاشورا است که در سال ۶۱ هجری اتفاق افتاده است.]

۴ ـ فرار از واقع‌نمایی: بروک می‌نویسد: «بازی نیازی به شخصیت‌پردازی‌هایی که بسیار کامل، بسیار جزئی یا بسیار واقع‌گرایانه هستند ندارد [...] ملاک دیگری به جای آن قرار می‌گیرد. نیاز به یافتن انعکاس درونی حقیقی.»[۲۵]

۵ ـ ریشه مذهبی: بروک می‌نویسد: «پشت این گفته [کلیت نمایش] راه زندگی بود، یک موجودیت که مذهب را در ریشه داشت، تماماً متجلی و تماماً نافذ. هر آنچه که در مذهب یک تجربه، یک عقیده دینی یا یک باور باشد این‌جا تبدیل به ایمان روستائیان گشت.»[۲۶]

می‌بینیم که چگونه دستاوردهای بروک از تعزیه مطابق با آن کلیتی است که ما پیشتر به عنوان تأثیر غرب از نمایش شرق بیان کرده‌ایم. البته برخلاف انتظار، تعزیه تنها شکلی نیست که نظر بروک را در ایران جلب می‌کند؛ اتفاقاً او در کتاب خاطراتش بخشی را به ایران اختصاص داده و در آن بیشتر از گونه‌ای دیگر از نمایش ایرانی سخن گفته است. از آنجا که در ایران کمتر از این تجربه سخن گفته شده، نگارنده اندیشید که الحاق ترجمه این بخش از کتاب می‌تواند بخث دستاوردهای بروک از نمایش ایران را کامل کند.

در فصل مذکور از کتاب خاطرات بروک، او ابتدا توضیح می‌دهد که چگونه با اساطیر زرتشتی آشنا شده است و بی‌آن که بداند و معانی را به‌طور کامل دریابد، همراه یک ایرانی با تمام گروهش به خواندن اوستا مشغول شده است و سپس تجارب خود را چنین شرح می‌دهد: «در ایران، دو شکل سنتی بزرگ در تئاتر وجود دارد: تعزیه، که تنها شکل مذهبی نمایش‌های رمزآلود است و توسط عقاید اسلامی شکل گرفته است. دیگر روحوضی که به کمدیا دل آرته Comedia del arte می‌ماند و هنوز بسیار زنده است و در آن هنرمندان ساده کوچه و بازار در گروه‌های کوچکی به هم می‌پیوندند و در هر جا عروسی یا جشنی باشد، کارشان را اجرا می‌کنند.

هر صبح، بازیگران جمع می‌شوند تا مضمون مورد نظر کارگردان برای اجرای آن روز را دریابند. سپس آن‌ها ساعت‌ها و ساعت‌ها روی این مضمون بداهه‌پردازی می‌کنند تا سرآخر در شب، کامل‌ترین

اجرایشان را به تماشا می‌گذارند. سرعت کار این گروه‌ها درخشان است: تا آن‌جا که ما با تجربه طولانی‌مان در زمینه تئاتر بداهه، کاملاً مبهوت و شیفته شدیم. و البته وسوسه‌مان عمیق‌تر از آن بود که بتوانیم از خیر تجربه این شیوه بگذریم.

پس به روستایی دور افتاده رفتیم و کوشیدیم تا موضوعی جذاب برای تمام فرهنگ‌ها بیابیم: عروس، داماد، خانواده‌ها، ازدواج! نتیجه چیزی مگر کوشش ابتدایی نبود، اما همین به ما توان شروع کردن داد...»[۲۷]

به این ترتیب آن چه که برای بروک از نمایش‌های سنتی تخته‌حوضی باقی می‌ماند، سرعت در بداهه‌پردازی و شکل ارتباط ساده با مخاطب است.

اما حدود هشت سال پس از حضور بروک در ایران، وی اثری کهن و ایرانی را برای اجرا برمی‌گزیند؛ این اثر چیزی نیست مگر *منطق‌الطیر* عطار. بروک در همان مجموعه خاطراتش در باب این اجرا می‌نویسد:

«... کنفرانس پرندگان [منطق‌الطیر]، یک تمثیل صوفیانه بود و در آن گروهی از پرندگان به سفری خطرناک می‌رفتند تا مرغ افسانه‌ای، سیمرغ را بیابند...»[۲۸]

البته بروک هیچ جا توضیح نمی‌دهد که در اجرای *منطق‌الطیر* از شیوه‌های ایرانی استفاده کرده است. برعکس او مثل همیشه از تمریناتش بر اشتراکات بشری سخن می‌گوید. مانند تمرین بر روی صدای پرندگان که به زعم بروک در میان تمام اقوام آوایی پرمعناست. با این همه در تک عکس‌هایی از اجرای *کنفرانس پرندگان* در فرانسه و نیز برخی یادداشت‌های پراکنده منتقدان درمی‌یابیم که چگونه این اجرا ملغمه‌ای است از انواع شگردهای شرقی: نمادها نقشی پویا دارند و یک طرح ساده از قفس می‌تواند قفسی واقعی را تداعی کند، عروسک‌گردان و تعویض کننده صحنه پیداست و دور از چشم تماشاگر کار نمی‌کند. صورتک‌ها به شدت به صورتک‌های نمایش‌های نو شبیه هستند و صحنه از جهت مشارکت بازیگران و تماشاگران در اجرا و آمد و رفت آدم‌ها هیچ‌گونه محدودیتی ندارد؛ و در واقع اجرا همان ایده‌آلی است که بروک سال‌ها قبل در کتاب فضای خالی آن را چنین توصیف می‌کند: «من تئاتر ضروری را این چنین می‌فهمم. تئاتری که در آن فقط تفاوتی عملی بین بازیگر و تماشاگر وجود دارد؛ نه تفاوتی اساسی.»[۲۹]

به جز این موارد، بنا به آن چه در بخش پیش به‌طور کلی یاد کردیم، بروک نیز شیفته شکل تربیت بازیگر در نمایش‌های شرقی است. او می‌نویسد: «معمولاً اگر جلوی حرکات یک بازیگر غربی را بگیریم و ازاو بپرسیم که «جای صحیح پا یا دست کجاست؟» او دچار مشکل بزرگی خواهد شد. این توانایی و شیوه پرورش طبیعی در کشورهای شرقی و نیز آفریقا حاکی از اکتساب و تحصیل مداوم است.»[۳۰]

و سر آخر اینکه، بروک برخلاف همتایان غربی‌اش ابایی ندارد از این که هنر شرق را مظهر تمامی بدعت‌هایش بنامد؛ و از این جهت او به عنوان یک قطب اصلی تئاتر معاصر و به اصطلاح تئاتر پست مدرنیستی، می‌تواند دستمایه بسیار خوبی برای تمام تحقیقاتی باشد که بر تأثیرپذیری تئاتر غرب از شرق سخن می‌گویند؛ به عنوان پایان بند این مقاله بد نیست به نقل قولی دیگر از بروک روی کنیم: جایی که او نمایش شرق را بی واهمه می‌ستاید:

«برای برقراری ارتباطی تنگاتنگ با تماشاگر و یاری به او در راستای گشودن جهانی به روش که ما با آن در ارتباط هستیم جهانی غنی‌تر، ژرف‌تر، درونی‌تر و اسرارآمیزتر از زندگی روزمره‌مان دو روش وجود دارد: نخستین روش بر، شالوده زیبایی استوار است. بخش بزرگی از تئاتر شرق بر همین

اصل مبتنی است: دستیابی به تخیلی در اوج، درخشندگی و اعجاب...»[۳۱]

□

تصور می‌کنم مجموعه مثال‌ها و شواهد فوق دست‌کم ما را به اولین هدف این بحث نزدیک کرده باشد. اینکه تئاتر معاصر غرب تا چه اندازه وامدار نمایش در شرق است. متأسفانه برای محققینی که در ایران زندگی می‌کنند، کار بر چنین موضوعاتی که به تقابل‌های فرهنگی می‌پردازند، بسیار دشوار است؛ چرا که امکان ارتباط با آن سوی آب‌ها، صرفاً به کتاب‌ها و مجلات و نهایتاً شبکه‌های ارتباطی رایانه محدود می‌شود؛ حال آن که چنین پژوهش‌هایی پیش از هر چیز نیازمند سفر است و حضور در محیط و گفت و گو با آدم‌های واقعی. به انتظار می‌نشینیم روزی را که پژوهشگران جایگاه حقیقی نمایش ناب شرق را در میان بیابند و با افتخار بیان کنند.

پی‌نوشت‌ها:

1- Christopher Mccullogh - Theatre and Europe - Intellect books, 1996, p: 42.

۲ ـ براکت، اسکار ـ تاریخ تئاتر جهان (جلد سوم) ـ ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، انتشارات مروارید چاپ اول. ۱۳۷۶ ـ ص ۱۳.

۳ ـ بروک، پیتر. فضای خالی ـ ترجمه دکتر حسن مرندی ـ انتشارات سازمان جشن و هنر، چاپ اول ۱۳۵۰، ص ۱۲.

۴ ـ براکت، اسکار ـ تاریخ تئاتر جهان (جلد دوم) ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، انتشارات مروارید. چاپ اول ۱۳۶۶، صص ۸۲ و ۸۳

۵ ـ اونز، جیمز روز ـ تئاتر تجربی ـ ترجمه مصطفی اسلامیه ـ انتشارات سروش، چاپ اول ۱۳۶۹، ص ۳۵.

6- Victor Turner - By means of performance - Edited by Richard Schechner - CAMBRIDGE university press, 1995-p:9

۷ ـ جزیره کوچک آزادی ـ ترجمه جلال ستاری ـ نمایش، شماره ۵، ۱۳۷۷ ـ ص ۳۲.

۸ و ۹ ـ شکنر، ریچارد ـ تئاتر فردا ـ ترجمه مصطفی اسلامیه ـ پیام یونسکو ـ شماره ۳۳۰ ـ آبان ۱۳۷۷ ـ ص ۷ و ۸.

۱۰ ـ بیضایی، بهرام. ـ نمایش در ژاپن ـ [در نسخه مورد استفاده نگارنده، به انتشارات و سال چاپ این کتاب اشاره نشده است.] ص ۱۹.

۱۱ ـ تئاتر تجربی، ص ۵۳.

۱۲ ـ برتولت برشت، درباره تئاتر، ترجمه فرامرز بهزاد، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۵۷، ص ۳۱۲.

۱۳ ـ همان، ص ۳۱۳.

۱۴ ـ بیضایی، بهرام. نمایش در چین، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول ۱۳۴۹، ص ۴۷.

۱۵ ـ درباره تئاتر ـ ص ۲۴۴.

۱۶ ـ همان ص ۲۴۳.

۱۷ ـ سولانژتیری و... ـ نمایش ژاپنی، زنده هزار ساله ـ ترجمه سهیلا نجم، انتشارات سروش چاپ اول، ۱۳۷۰. ص ۱۱.

۱۸ ـ تئاتر تجربی، ص ۱۱۸.

۱۹ ـ تئاتر فردا: ص ۱۰.

20 - By Means of performance - p - 8.

۲۱ ـ تئاتر تجربی، ص ۱۱۳.

22- By Means of performance: p. 131.

۲۳ ـ دست‌آوردهای تئاتری پیتربروک از تئاتر ایرانی ـ پیتر بروک ـ ترجمه ساسان قاسمی ـ نمایش، بهار و تابستان ۱۳۷۸، ص ۱۰۳.

۲۴ و ۲۵ و ۲۶ ـ همان؛ ص ۱۰۴.

27- Brook, Peter. THREADS OF TIME - Methuen drama, 1998, pp - 178.

28- Ibd. 982.

۲۹ ـ فضای خالی ـ ص ۴۳.

۳۰ ـ حسینی، ناصر ـ تئاتر معاصر اروپا (جلد اول) ـ انتشارات نمایش، چاپ اول ـ ۱۳۷۷ ـ ص ۶۹.

۳۱ ـ همان ـ ص ۶۳.

* با تشکر از راهنمایی‌های جناب آقای دکتر پورجعفر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی