واقعه‌ی کارمن

یادداشت‌های تمرینات پیتر بروک

میشل روستن

برگردان و نوشته

صدرالدین زاهد

www.ketab.ir

این کتاب ترجمه‌ای است از:

La tragédie de Carmen

Michel Rosten

مجموعه زیر نظر: دکتر قطب‌الدین صادقی

سرشناسه:	روستن، میشل Rosten, Michel
عنوان:	واقعه‌ی کارمن: یادداشت‌های تمرینات پیتر بروک / میشل روستن؛ برگردان و نوشته صدرالدین زاهد
مشخصات نشر:	تهران: نشر قطره، ۱۳۹۵
مشخصات ظاهری:	۲۰۰ ص. مصور
فروست:	سلسله انتشارات ـ ۲۰۳۵. تئاتر و ادبیات نمایشی ـ ۴۱۷.
	نشر قطره روز جهان ـ ۷۸
شابک:	۸ ـ ۰۳۴ ـ ۲۰۱ ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	عنوان اصلی: La tragédie de Carmen
موضوع:	بروک، پیتر، ۱۹۲۵ـ
موضوع:	Brook, Peter
موضوع:	نمایش ـ تهیه و کارگردانی
موضوع:	Theater-Production and Direction
موضوع:	نمایش‌نامه ـ قرن ۲۰ م ـ تاریخ و نقد
موضوع:	Drama-20th Century-History and Criticism
موضوع:	نمایش تجربی
موضوع:	Experimental Theater
موضوع:	زاهد، صدرالدین، مترجم
رده‌بندی کنگره:	PN ۲۰۵۳ / ر ۹ و ۲ ۱۳۹۵
رده‌بندی دیویی:	۷۹۲/۰۲۳
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:	۲۱۴۳۰۸۵

ISBN: 978-622-201-034-8 شابک: ۸ ـ ۰۳۴ ـ ۲۰۱ ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸

www.ketab.ir

نشر قطره

واقعه‌ی کارمن

میشل روستن

برگردان و نوشته: صدرالدین زاهد

صفحه‌آرا: ژیلا پی‌سخن

چاپ اول: ۱۳۹۸

چاپ: دیجیتال نقش

تیراژ: ۵۰۰ نسخه

بها: ۲۰۰۰ تومان

نشرقطره به هیچ وجه از برچسب برای تغییر قیمت استفاده نمی‌کند.

استفاده از این اثر، به هر شکلی

بدون اجازه ممنوع است.

خیابان دکتر فاطمی، خیابان شیخلر (ششم)، کوچه‌ی بنفشه، پلاک ۸

تلفن: ۳-۵۱ ۳۳ ۹۷ ۸۸

دورنگار: ۸۲ ۰۷ ۷۸ ۸۹

کد پستی: ۱۴۱۵۶۷۳۳۱۳

---

www.nashreghatreh.com

info@nashreghatreh.com

nashr.ghatreh@yahoo.com

Printed in the Islamic Republic of Iran

www.ketab.ir

فهرست

مجموعه‌ی تئاتر امروز جهان ۷
مقدمه: در چرایی این برگردان و درس بزرگ تئاتری پیتر بروک ۱۱
اندیشه‌ی ادبی، اندیشه‌ی تئاتری ۴۱
کارمن ۶۱
حکایت «واقعه‌ی کارمن» ۶۳
میشل روستن ۱۴۱
تصاویر ۱۴۳

www.ketab.ir

مقدمه

در چرایی این برگردان و درس بزرگ تئاتری پیتر بروک

نقش پر رنگ زندگی در تجربه‌ی تئاتری پیتر بروک

پیتر بروک یگانه است. این یگانگی او در انتخاب و گزینش مسیری است که در زندگی تئاتری و هنری خویش نموده است. او در کتاب «نقاط تعلیق» Points de suspension خویش حکایت آمدن را قلمش را به پاریس چنین نقل می‌کند:

«من ـ Peter Brook ـ به سال ۱۹۷۰ به پاریس نقل‌مکان کردم. آمدنم به پاریس اتفاقی و سرسری نبود و پیش‌زمینه‌ای قبلی داشت. به سال ۱۹۶۸ بود که به دعوت «ژان لوئی بارو» Jean-Louis Barrault برای شرکت در «جشنواره‌ی تئاتر ملل» Théâtre des nations به پاریس آمدم. در پاریس کارگاهی تئاتری را سرپرستی نمودم که به من پیش‌زمینه و مزه‌ی کار با بازیگرانی از فرهنگ‌هایی مختلف و گونه‌گون را ارائه نمود. دست‌کم بیست

www.ketab.ir

سال پیش از این واقعه، من شخصیت نادری از تئاتر فرانسه را ملاقات کرده بودم به نام «میشلین روزان»Micheline Rozan. او در تمام زمینه‌های تئاتری کار کرده بود و تهیه‌کننده‌ی نمایش‌های خویش بود. پیش می‌آمد که ما اغلب اوقات فکر و منظور یک‌دیگر را بدون استعانت به کلمات درمی‌یافتیم. ما هر دو به مشکلات تئاتر در اَشکال و احوال کنونی‌اش واقف بودیم و لزوم بازبینی و مطالعه‌ی دوباره‌ی آن را در هیئت و ساختمانی تازه احساس می‌کردیم. ما تمایل داشتیم که از مفهوم و فکر «شرکت یا کمپانی تئاتری» فاصله بگیریم، اما درعین‌حال می‌خواستیم در درون چهاردیواری «آزمایشگاهی تئاتری» Laboratoire خود را محبوس و زندانی نماییم و تارک دنیا بشویم. در همان اولین روزها عنوان «مرکز» Centre را برای جایی که می‌خواستیم آن را پایه‌گذاری کنیم، مناسب یافتیم. این عنوان با آن‌چه که ما در جست‌وجویش بودیم، مطابقت داشت و خوش می‌آمد. در ابتدا «مرکز تحقیقات تئاتری» را بنا نهادیم؛ بعد از آن هم با مستر سیمون در تئاتر «بوف دو نور» Le Théâtre Bouffes du Nord عنوان «مرکزی برای خلاقیت‌های تئاتری» را به آن اضافه نمودیم. دو عنوان برای رشته‌ای پر بار و سیال پر و پیمان از فعالیت‌های تئاتری. ما بر این اعتقاد بودیم که هرگونه تخلق و تخصص تئاتری، به‌طور مستمر باید در مقابل تماشاچیان عرضه و به آزمایش گذاشته شود، و باید بی‌وقفه تغییر و تحول زمانه را بپذیرد؛ و این‌همه متناسب زمان، مکان و امکانات بود، چیزی که شرکت‌ها و کمپانی‌های حرفه‌ای تئاتر از آن بی‌بهره بودند و کم‌تر به خود اجازه چنین کاری را می‌دادند.»

به این ترتیب بروک خود را از دیگران ـ از دیگر همکاران تئاتری‌اش ـ متمایز می‌کند و یگانه باقی می‌ماند. او نه جست‌وجوگری است که در دخمه‌های پر پیچ و خم «آزمایشگاهی تئاتری» خود را از زندگی روزمره و آدم‌های کوچه‌بازاری دور و برش دور نگه دارد و نه حاضر است که برای جلب رضایت آنان و کشاندن‌شان به تئاتر دست به هر کاری بزند.

www.ketab.ir

(لازم به تذکر است که «تئاتر بوف دو نور» تئاتری که او در آن‌جا به تحقیق و تجسس می‌پرداخت و به خلق نمایش اقدام می‌کرد و اغلب آثار تئاتری‌اش را در آن‌جا به صحنه برده است، در محله‌ای مردمی و شلوغ پاریس قرار دارد. یکی از عادات حَسَنه بروک قبل از شروع اجرای هر نمایشی چندین «پیش اجرای» ورود آزاد است، که یکی از آن‌ها ـ چنان‌که در همین یادداشت‌ها هم خواهید خواند، اختصاص به ساکنان و کسبه‌ی اطراف تئاتر «بوف دو نور» دارد، که می‌توانند آزادانه و رایگان از نمایش دیدن کنند).

بروک نه در جست‌وجوی آن است که در لوای نام نویسندگان بزرگ تئاتر وجهه‌ای فرهنگی برای نمایش خویش فراهم آورد، و نه حاضر به مصالحه با تماشاگر سهل‌انگار و بی‌حوصله‌ای است که علی‌رغم ملال ناشی از نمایش، اجرای نمایش را با بی‌تفاوتی دنبال می‌نماید. او در کتاب «ملال، کار شیطان است» Le Diable c'est l'ennui می‌گوید:

«ما می‌توانیم به دیدن نمایشی برویم به‌غایت معمولی که موضوع چندان مهمی هم ندارد، موفقیت بزرگی هم کسب کرده است، گیشه پر و پیمان و پول سرشاری هم درمی‌آورد، در تئاتر بسیار قراردادی هم به صحنه رفته است؛ و در آن شراره‌ای از زندگی ببینیم که بسیار کمتر از نمایش‌هایی است که خوراکی از برشت و آرتو فراهم آورده‌اند و از امکانات فراوانی هم برخوردار بوده‌اند و از جانب مؤسسات معتبری هم حمایت می‌شده‌اند و از صحنه‌آرایی مطالعه شده‌ی خوبی هم برخوردارند و تجزیه و تحلیل بسیار والایی هم از محتوای نمایش کرده‌اند... خلاصه همه آن‌چه که عمل اجرایی آن‌ها را محترمانه و فرهنگی نموده است. در مقابل چنین نمایش‌هایی ما به‌راحتی می‌توانیم شبی «محزون و ملال‌انگیز» داشته باشیم و ببینیم که در اجرای چنین نمایش‌هایی همه چیز وجود دارد، الا زندگی. چنین پدیده‌هایی را باید با خونسردی، روشنی و بی‌رحمی ملاحظه و

www.ketab.ir

مشاهده کرد، به‌خصوص اگر بخواهیم خود را از حوزه‌ی نفوذ متظاهرانه‌ی معیارهای مثلاً «فرهنگی» محفوظ و به دور نگهداریم. به همین جهت است که من در اولین بخش این کتاب «فضای خالی» ـ این‌همه بر خطر ارائه‌ی نمایش‌نامه‌های نویسندگان بزرگ و بسیار مهمی هم‌چون شکسپیر و یا آثار عظیمی از تئاتر غنایی Opéra تأکید فراوان کرده‌ام. کیفیت فرهنگی چنین آثاری می‌تواند ما را از عرش به فرش و از اوج عزت به حضیض ذلت بکشاند. هر چه‌قدر درجه‌ی فرهنگی و هنری اثر نمایشی والاتر باشد، خطر ملال تماشاگر زیادتر است... اگر که نمایش از میزانی درست و به‌جا برخوردار نباشد

بروک با این شیوه‌ی کار بر لبه‌ی تیغ تیزی گام برمی‌دارد که یک سویش نمایش‌نامه‌های پر مصداق و مشهور قرار دارند که به سادگی می‌توان آن‌ها را مستمسک قرار داد و نمود که کاری عظیم و فرهنگی انجام می‌دهیم (کاری که اگر با تئاتر منبع تئاتری همراه نباشد نتیجه‌ای نخواهد داد و جز غرغره‌ای از ادبیات نمایشی چیزی بیش‌تر نخواهد شد و دورتر نخواهد رفت)؛ و از سوی دیگر با توجه به این‌که معتقد است که: «این فاحشه‌ی تئاتر آن‌قدرها که به او می‌پردازیم، به ما لذت نمی‌دهد» و با همه‌ی این‌که در بخش نخست «فضای خالی» از «تئاتری میرا» Deadly Theatre می‌گوید؛ تئاتری که هنوز نمرده است، اما در حال احتضار است. با این‌همه او مواظب است که با جلب رضایت تماشاچی و موفقیت گیشه، خود را در چنبر تئاتری میرا نیندازد. برای همین هم است که وقتی در اوایل سال‌های دهه‌ی ۶۰ پیتر هال از او دعوت می‌کند که بار دیگر به رویال شکسپیر کمپانی در Stratford-upon-Avon بپیوندد، او این دعوت را به شرطی قبول می‌کند که بتواند کارگاهی تحقیقاتی داشته باشد، بی‌آن‌که کوچک‌ترین اجبار و الزامی در ارائه‌ی نمایش برای عامه‌ی مردم بر صحنه‌ی رویال شکسپیر تیاتر داشته باشد. به این ترتیب او مکانی مستقل را برای

خویش دایر نمود که در آن‌جا می‌توانست بر صور گوناگون بیانی و ارتباطی بازیگر در تئاتر تحقیق و تجربه کند. حاصل این تجربیات و تحقیقات آزمایشگاهی منجر به اجراهایی از متون غیر تئاتری و قطعاتی شد که تحت عنوان[1] artaudien «تئاتر شقاوت» آنتونن آرتو اجرا شد. تجربیاتی که در ادامه به سال ۱۹۶۴ به ارائه‌ی نمایش «مارا ساد» از پیتر وایس منجر گردید.

همان‌طوری که از این دو تجربه‌ی تئاتری پیتر بروک (با میشلین روزان در فرانسه و با پیتر هال در انگلستان) پیداست، او نه تمایل دارد که خود را در حصار تجربه‌ی تئاتر آزمایشگاهی زندانی نماید و نه مایل است که تعهدی برای اجرای نمایش پشت نمایش و ارائه‌ی نمایش‌های گوناگون همانند یک کمپانی دائمی، صحنه‌ی تئاتر به گونه‌ای مستمر را داشته باشد. او کارگاه خویش را دارد و تجربه‌های خویش را به سرانجامی می‌رساند و آن را در معرض تماشا و قضاوت عام می‌گذارد. اما چرا او به این‌گونه عمل می‌کند؟ چرایش را باید در اعتقاد راسخ او به پیوند تنگاتنگ تئاتر و زندگی جست‌وجو نمود.

تئاتر زندگی است

کلام اول او را در «فضای خالی» با دقت بررسی نمائیم و از روی آن سرسری رد نشویم. او می‌گوید:

«هر مکان خالی برای من صحنه‌ی تئاتر است. یک نفر این مکان را می‌پیماید و دیگری او را نگاه می‌کند. همین کافی است که عمل تئاتری آغاز شود.»

این‌که این «دیگری»، یا به اسم دیگرش تماشاگر یا تماشاچی جزء لاینفک تئاتر است؛ به تئاتر در میان هنرها جایگاه ویژه‌ای می‌دهد. و آن

---

۱. مشتق از نام آرتو، تئاتر به سبک آنتونن آرتو.

www.ketab.ir

ارتباط مستقیمش است با زندگی، با زندگان. در این معنی بروک در کتاب «ملال کار شیطان است» می‌گوید:

«تئاتر قبل از هر چیز زندگی است. ما باید از این نقطه‌ی ضروری و بی‌چون و چرا شروع کنیم. به‌راستی، در معنی وسیع کلمه، هیچ چیز برای ما نمی‌تواند جذاب‌تر از آن چیزی باشد که حاصل زندگی است. و تئاتر حاصل زندگی است.»

و بروک برای دستیابی به این حاصل زندگی در تئاتر راه و روش خاص خویش را دارد. برای همین بلافاصله اضافه می‌کند که:

«در عین حال ما نمی‌توانیم بگوییم که تفاوتی بین تئاتر و زندگی نیست. ما کسانی را دیدیم که به سال ۱۹۶۸، به درستی و برحق، از روی یأس و نفرت، بیزار از این همه تئاتر زن‌انگیز، در حال احتضار، مردنی و میرا "Deadly"... مدعی آن بودند که «زندگی یک تئاتر است»، پس بنابراین ما به هنر تئاتر احتیاجی نداریم. این تفاوت و فریب نیازی نیست، به هیچ ساخت و ساختاری وابسته نیستیم. آن‌ها فریاد بر آوردند که «ما در همه جا تئاتر بر پا می‌کنیم و تئاتر در همه جا برپاست. همه بازیگرند، در نتیجه، ما هر کاری را که در مقابل هر کسی انجام دهیم تئاتر است». کجای پای این استدلالیان چوبین است؟» درست است که ما در بسیاری موجوی زندگی به تئاتر می‌رویم، اما اگر کوچک‌ترین تفاوتی بین زندگی بیرون از تئاتر و زندگی درون تئاتر نباشد، پس تئاتر به چه درد می‌خورد؟ باید تئاتر را رها کرد. اما اگر ما بپذیریم که زندگی درون تئاتر بسیار آشکارتر، بسیار خوانا‌تر و روشن‌تر از زندگی خارج از تئاتر است، در این صورت قبول خواهیم کرد که شباهت بسیار است، اما کمی هم فرق دارد.

«و از این‌جاست که ما می‌توانیم دلایل و توضیحاتی چند ارائه دهیم. اولینش این‌که این زندگی بسیار خواناتر و بسیار مؤثرتر است، برای این‌که فشرده‌ای از زندگی است. همین‌قدر که ما مکان واقعه را کوچک کرده‌ایم و

www.ketab.ir

زمان واقعه را فشرده‌ایم، تمرکز مشمرثمرتری را خلق کرده‌ایم. در زندگی، ما زیاد حرف می‌زنیم، پرحرفی می‌کنیم، این شیوه‌ی بیانی کاملاً طبیعی همیشه به نسبت آن‌چه که واقعاً می‌خواهیم بگوییم وقت زیادی می‌گیرد. اما به‌هرحال باید این‌طوری شروع کرد، درست مثل تئاتر، ما بداهه‌سرایی می‌کنیم، با حرف‌هایی و متن‌هایی طولانی. اما باید از خود سؤال کنیم پس این عمل فشردن چه شد؟ این عمل فشردن شامل درآوردن هر آن‌چه غیرضروری است، گذاشتن صفت تند و تیزی به جای صفتی معمولی است، در عین حال که ما باید شیوه‌ی طبیعی و واقعی خود را از دست ندهیم. اگر این شیوه‌ی طبیعی و معمولی را محفوظ بداریم، به این نتیجه خواهیم رسید که اگر در زندگی عادی دو نفر برای گفتن چیزی به یک‌دیگر سه ساعت وقت صرف می‌کنند، بر صحنه‌ی تئاتر این زمان باید سه دقیقه باشد. و این چیزی است که ما در شیوه‌های زلال و شفاف و واضح و قابل فهم نویسندگانی هم‌چون بکت، پینتر را چخوف مشاهده می‌کنیم.»

برگردان یادداشت‌های تمرین‌های نمایش «واقعه‌ی کارمن» در جهت رمزگشایی و کاوشی در دنیای تمرین‌های دربسته‌ی او پیش از اجراست، و برای استعانت از تجربه‌ای است که او در سال‌ها پیش به راز اندوخته است، و این اندوخته به گمان من می‌تواند راه گشایی برای تئاتر ایرانی و جوانان علاقه‌مند به تئاتر ایرانی باشد.

تئاتر ایرانی داخل و خارج کشور

تئاتر ایرانی به زبان فارسی در داخل و خارج از کشور در وضعیت اسف‌باری قرار دارد. عاشقان و علاقه‌مندان تئاتر در داخل و خارج از کشور، به‌خصوص آن‌هایی که کوچک‌ترین آشنایی با این حرفه و فن و هنر را داشته باشند، چرایی این وضعیت اسف‌بار را خوب می‌دانند. این چرایی برای تئاتر داخل کشور دلایل خاص خویش را دارد که از شرایط داخلی ایران جدا

www.ketab.ir

نیست و شناخت آن دلایل هم آن‌چنان‌که می‌گویند، سخت و غیرممکن و امری محال نیست، حتی اگر دور از وطن باشی. اما تئاتر خارج از کشور و وضعیت اسف‌بارش صد البته حکایت دیگری دارد. به اعتقاد من که زمانی طولانی دست‌اندرکار تئاتر در داخل کشور بوده‌ام و حالا هم دستی در تئاتر خارج از کشور دارم، سهم عمده‌ی از این وضعیت اسف‌بار حاصل برداشت هنرمندان و دست‌اندرکاران تئاتر از پدیده‌ای به اسم تئاتر است، از دریافتی که ما از تئاتر داریم. تئاتر در داخل و خارج از کشور یکی از دم دست‌ترین و سهل‌الوصول‌ترین هنرها شده است! هنری هرجایی و ولگرد که توقع و طلب چندانی هم ندارد، و سخت‌کوشی زیادی هم در ظاهر نمی‌خواهد. کافی است متنی را از حفظ کنی و قادر باشید از این‌طرف صحنه به آن‌طرف صحنه بروید. تئاتر با شما آماده شده است! دستی به سر و گوشش می‌کشید و لباسی به تنش می‌نمایید و به صحنه می‌بریدش و در پرتو نورش قرار می‌دهید.

شما یک نی یا هر آلت موسیقی دیگری را به دست یک نفر بدهید و از او بخواهید مقامی را برای شما بنوازد، او که آلت موسیقی را نشناسد و دستگاه و مقام را نداند، به احتمال قریب به یقین شما را مأیوس خواهد کرد. و ای بسا که حتی نتواند صدایی از نی در آورد. بنابراین اگر دستگاه و مقام و نت ندانید، نه سازی می‌توانید بزنید و نه آوازخوان درخور شنیدن خواهید خواند. اگر بوم و رنگ و طراحی نشناسید و ندانید، بی‌گمان نقاشی شما عجق وجقی بیش نخواهد بود. اگر فوت و فن دوربین و کادربندی و پرسپکتیو را نشناسید و هندسه‌ی مناظر و مرایا را ندانید، نه قادر به گرفتن عکسی درخور خواهید بود و نه فیلمی درخور دیدن خواهید ساخت. اگر اوزان عروضی را نشناسید، علم لغت را ندانید، و صرف و نحو و دستور زبان نخوانده باشید، و از طبعی روان برخوردار نباشید و دستی به قلم نداشته باشید، بی‌گمان شعر شما خالی از شعور و شِر و وِری بیش نخواهد بود. اما

اگر همه‌ی این‌ها را ندانید، علی‌الظاهر تئاتر می‌توانید کار کنید! انگار تئاتر در میان هنرها بی‌در و دروازه‌ترین هنرهاست! چرا که تصور همگان از تئاتر و حتی تصور بسیاری از همکاران تئاتری‌مان از تئاتر ـ حداقل در نسخه‌ی فارسی زبانش ـ متنی را همانند ضبط‌صوتی حفظ کردن و بر صحنه‌ی تئاتر از چپ و راست و عقب و جلو شلنگ تخته انداختن است. بارها خود من از زبان دوستانی که سرپرستی کاری تئاتری را بر عهده داشته‌اند شنیده‌ام که به بازیگرانشان تذکر داده‌اند که متن نمایش را حفظ کرده و در روز موعود بر صحنه و یا در سالن تمرین حضور بهم رسانند؛ چه بسیار بازیگرانی که به خود من پیشنهاد نموده‌اند که حاضرند برای صرفه‌جویی در وقت و جلو انداختن کار یک هفته‌ای متن را از بر کنند! یاللعجب! آخر کارگردانی که پیشنهادی این‌چنین و حفظ کردن ماشینی متن را به بازیگرانش می‌دهد، هیچ نمی‌داند که تئاتر و ارتباط تئاتری در روایت کلامی متن نمایش بر صحنه خلاصه نشده است؟ تازه اگر هم بر فرض محال چنین باشد و ما تصور نماییم که مهم‌ترین عامل تئاتر یعنی خود متن تئاتری است و کلام آن. چرا باید تخیل تماشاگر را در محدوده‌ی خوانش بازیگر و بازیگران محصور کنیم؟ در این صورت آیا بهتر نیست که متن را بین تماشاگران توزیع کرد، یا آن را به آن‌ها فروخت!؟ تا آن‌ها در فرصت مناسب و در خلوت خود و با آرامش کامل و بی‌حضور مزاحم دیگر تماشاچیان به خوانده‌ی آن بپردازند؟ چرا که آن‌ها در خلوت و تنهایی خود و با تمرکزی که از این خلوت برای‌شان حاصل خواهد آمد، و با استعانت از قوه‌ی تخیل خود با متن نمایشی (متنی که از ارزش‌های دراماتیک تئاتری برخوردار باشد) و کلام آن سفر دور و درازتری خواهند داشت و لذت بیش‌تری از متن خواهند برد و همین لذت تخیلی آن‌ها، آن‌ها را بسیار دورتر و فراتر از متن خواهد برد؛ تا این‌که ما تخیل آنان را در محدوده‌ی خوانش تخیلی خود و در محدوده‌ی صحنه‌ی تئاتر محصور و مسدود و زندانی بنماییم. شنیدن متنی تئاتری از ورای وجود

www.ketab.ir

بازیگری غیرمتمرکز و پراکنده که آمادگی‌های لازم بدنی، صوتی، ارتباطی، احساسی و غیره را برای این کار نیاموخته است، آب در هاون کوبیدن است! متن اَدا شده توسط چنین بازیگری در همان سطح اولیه‌ی دروغین باقی خواهد ماند. بود و نبود این‌چنین متنی و خوانش کلامی آن، که نمی‌تواند از مرزهای صحنه‌ای فراتر رود و با شکستن قالب صحنه‌ای تئاتر، تماشاگر را از جایگاه خود جا کن کند، و او را به سیر و سفری ورای آن‌چه که می‌بیند و می‌شنود ببرد، کوچک‌ترین اهمیتی ندارد. این‌جاست که گاه‌گاهی حتی شنیدن متن شکسپیر نیز از دهان این بازیگر برای‌مان علی‌السویه است، فرقی نمی‌کند. متن و کلمات با اضافه وجودی بازیگر همراه نشده است. متن هر دیالوگ‌نویسی هم که باشد فرقی نمی‌کند. چون از صافی هستی دهنده‌ی بازیگر (هستی منسجم و یکپارچه‌ی بازیگر) رد نشده است. ارتعاش‌های درونی و وجودی را همراه ندارد. در نتیجه متن را می‌فهمیم، اما در عین حال هیچ نمی‌فهمیم و قبل از آنیم که رمز را می‌فهمیم، نه پیام را. زیرا آن‌چه که در تئاتر اهمیت دارد نه واژه‌ها، بلکه بار عاطفی آن‌هاست. این بار عاطفی را بازیگر است که بر آن سوار می‌کند. آن‌چه که در تئاتر اهمیت دارد نه واژه‌ها، بلکه کاری است که ارگانیسم یکپارچه‌ی بازیگر با این واژه‌ها می‌کند. کاری است که چشم و دهان و سر و پای بازیگر با این واژه‌ها انجام می‌دهند. این واژه‌ها از سکون و حرکت پرشکوه‌اند و این بازیگر است که آن‌ها را به سکون و حرکت و پریدن دعوت می‌کند. آن‌ها از صوت‌های متجانس و غیر متجانس تشکیل شده‌اند و این بازیگر است که هستی دهنده‌ی این اصوات است. وگرنه خود این واژه‌ها جز علاماتی چند بر صفحه‌ی کاغذ بیش نیستند. این بازیگر است که به متنی تئاتری معنی و مفهوم می‌دهد، وگرنه خود متن جز حروف و اصوات و علاماتی چند بر صفحه‌ی سفید کاغذ چیز دیگری نیست. این حروف و اصوات و علامت‌ها را نفس بازیگر است که جان می‌دهد، آن‌ها را به حرکت وامی‌دارد و معنی و

www.ketab.ir

مفهوم موردنظر خود را از آن‌ها بیرون می‌کشد. بازیگر متمرکزی که آمادگی‌های لازم بدنی، صوتی، ارتباطی، احساسی خویش را از ورای تمرین‌های تناتری که نمونه‌هایی از آن را در همین یادداشت‌های «واقعه‌ی کارمن» می‌خوانید یافته باشد. وحدت وجودی خویش را یافته باشد. نقاب دروغین زندگی روزمره را به دور انداخته باشد. از آن‌چنان ایمانی سرشار باشد که تبلور آن ایمان را در کارش به رأی‌العین بتوان مشاهده کرد. قدرت او در شفافیت و پالودگی اوست. او همانند آینه‌ای انعکاس من تماشاگر را در خود دارد. او آینه‌ی گفتار و پندار و کردار من است. او خود من است! لاجرم آن‌چه او می‌کند و می‌گوید از دل برآمده و بر دل می‌نشیند.

کلام و حضور انسانی بازیگر

تناتر تنها هنری است که بیش از و پیش از ادای کلامی متن نمایش، به حضور انسانی انسان بازیگر و در رویی او با تماشاگر نیاز دارد. فلسفه‌ی تشکیل گروه تناتری و حضور تمام و کمال بازیگر در رأس و در بطن این گروه از این ضرورت اساسی تناتر سرچشمه می‌گیرد. هر چه‌قدر ابعاد این حضور وسیع‌تر و گسترده‌تر باشد و بازیگر با همه‌ی امکانات و توانایی‌های بدنی و تمرکزی و احساسی... و تفکری خویش به این مقابله برود، ارتباط انسانی حاصل از این رو در رویی قوی‌تر و بُرنده‌تر خواهد بود. بی‌جهت نیست که اولین درس بزرگ تناتری پیتر بروک در همان اولین روز گردهمایی «سه‌شنبه اول سپتامبر» به بازیگران گوشزد می‌شود:

«قبل از هر چیز، قبل از هر معرفی و بحثی، کار دسته‌جمعی بدنی انجام می‌دهیم. یک ساعت برای آمادگی بدنی... این یک ساعت نه تنها برای آمادگی بدنی است؛ بلکه ما را متمرکز می‌کند و اولین ارتباط‌ها را بین ما به وجود می‌آورد. سپس ما به بازی‌ها و تمرین‌های دسته‌جمعی می‌پردازیم. این تمرینات برای زنده نگه‌داشتن دایره‌ای است که زده‌ایم، و ما را نسبت

www.ketab.ir

به هستی خود (در دایره، و شاید هم بشود گفت در دایره‌ی هستی، هستی خود و دیگران.) حساس و دقیق می‌کند. گروه باهم ریتم یا ضربی را می‌آفرینند. برای این کار باید گوش‌ها را باز کرد و برای جواب دادن باید فرز و چابک بود. در دایره‌ی حرکتی از نفری به نفر دیگر داده می‌شود و به این ترتیب دایره را طی می‌کند. حرکتی از چپ می‌آید، من آن را به نفر دست راستی خود واگذار می‌کنم. سپس حرکتی دیگر از جهت دیگر می‌آید. به این ترتیب حرکات در دایره‌ی بازیگران می‌چرخند. به این حرکات، آواها و ضرب‌هایی اضافه می‌شوند. سپس، حرکات، اصوات و ضرب‌های دیگری از جهت مخالف می‌آیند و تمام این‌ها در دو جهت دایره و بدون وقفه می‌چرخند؛ سریع و سریع‌تر.»

درس بزرگ تئاتر بروک از همین جا آغاز می‌شود. گروه بازیگران نمایش دایره‌ای زده‌اند، دایره‌ی بزرگی که نمادی از دایره‌ی بزرگ هستی است. در این دایره‌ی کوچک انواع و اقسام حرکات، آواها، ضرب‌ها و اصوات در جهت‌های مختلف دایره در جریان و در حرکتند، و اگر بازیگران این دایره توانایی داشته باشند که هر آن‌چه را که به حرکت‌های مختلف این دایره‌ی کوچک می‌گذرد، زنده نگاه دارند؛ قادر خواهند بود این دایره‌ی کوچک را که نمادی از دایره‌ی بزرگ هستی است به صحنه ببرد و تماشاچیان را در تجربه‌ی بزرگ هستی خویش شریک کنند. آن‌ها قادر خواهند بود این دایره‌ی هستی را در نمایش خویش نیز متبلور کرده و به مقابل تماشاچیان ببرند، و نمایش خویش را تمثیلی از دایره‌ی هستی و زندگی بنمایند که فرد فرد تماشاچیان گوشه‌هایی از هستی و زندگی و تجربیات خویش را در آن باز یابند. به این ترتیب بروک (در درس بزرگ تئاتری خود) قبل از هر معرفی‌ای، قبل از هرگونه بحث و تجزیه و تحلیلی به بازیگرانش می‌گوید که ضروری‌ترین و بااهمیت‌ترین عنصر تئاتری در کار نمایشی، آن‌ها (بازیگران) و حضور همه جانبه‌ی آن‌هاست. این حضور ماده‌ی خامی است که باید آن

www.ketab.ir

را پرورش داد، باید به آن پر و بال داد و آماده‌ی پروازش نمود. این حضور، حضور انسانی بازیگر است:

«ما پاره‌ی کوچکی از انسانیت هستیم. اگر نحوه‌ی زندگی و کار ما از ارزشی برخوردار باشد، این ارزش از طرف تماشاگران حس و دریافت خواهد شد، و تماشاگری که ما را بعد از نمایش ترک خواهد کرد، ناخودآگاه مبتلا به این تجربه‌ی کاریِ زندگی شده، خواهد بود. این شاید آن چیز کوچکی باشد که ما باید به‌نوبه‌ی خود به انسانیت منتقل کنیم.»

این انتقال، این تبادل انسانی صورت‌پذیر و ممکن نیست، مگر با حضور فعال بازیگر، حضوری همه جانبه‌ی وجودی او که نقش و شخصیت نمایشی را در تمام لحظات نمایش همراهی کند. به همین دلیل است که بروک به Laurence Dale بازیگر نقش زن خوزه می‌گوید:

«پاره‌ای از تو دون خوزه است. و پاره‌ی دیگر تو، لورانس Laurence بازیگر. این پاره‌ی دیگر تو نیز باید در این جا، روی صحنه حضور فعال داشته باشد.»

مرکز بین‌المللی آفرینش‌های تئاتری

پیتر بروک از سال ۱۹۶۸ که به دعوت ژان لوئی باررو Jean-Louis Barrault برای برگزاری یک کارگاه تبادلات فرهنگی در زمینه‌ی تئاتر، در چهارچوب جشنواره‌ی تئاتر ملل به پاریس آمد (که نتیجه‌اش به خاطر اغتشاشات ماه مه ۱۹۶۸ به لندن کشیده شد و شامل تمرین‌هایی بر نمایش‌نامه‌ی «طوفان» شکسپیر بود که به طرزی آشکار بر تمرین‌های بدنی متداولِ آن زمان استوار بود) و در پی آن در اول نوامبر سال ۱۹۷۰ که «مرکز بین‌المللی تحقیقات تئاتری» را در aux Gobelins Mobilier national که سالنی برای نمایشگاه فرش بود، بنا نهاد و بعد از آن هم با مستقر شدن در تئاتر «بوف دو نور» Théâtre des Bouffes du Nord عنوان این مرکز به «مرکز

www.ketab.ir

بین‌المللی آفرینش‌های تناتری» تغییر نام داد، همواره سعی بر آن داشته است که در کنار هسته‌ی مرکزی گروهش (که خود آن‌ها هم از کشورها و کرانه‌های گوناگون تناتری به او پیوسته‌اند) با بازیگرانی از کشورهای مختلف، نژادهای گوناگون، رشد و ریشه یافته در فرهنگ‌ها و آداب و سنن مختلف کار کند. چنان‌که ما شاهد بودیم که بعد از تجربیات دو ماهه‌ی آخر سال ۱۹۷۰ و تمرین‌های تجربی اولیه‌ی تشکیل «مرکز بین‌المللی تحقیقات تناتری» و بعد از نخستین تجربه‌ای که گروه در نوئل ۱۹۷۰ برای کودکان ترتیب داد که در آن دو عامل «تمرین‌های با خیزران» و زبان من‌درآوردی «باشتا هوندا» Bashta honda نقش اساسی را داشت؛ گروهی که برای ارائه‌ی سری اولین تجربه‌ی «مرکز بین‌المللی تحقیقات تناتری» به سال ۱۹۷۱ به تهران آمد و برای تمرین‌های مقدماتی در باغ فردوس مستقر شد از بازیگرانی از ملیت‌های مختلف شکل گرفته بود که حتی در بین خود زبان مشترکی نداشتند (زبان‌بندی مشترک داخلی گروه انگلیسی، فرانسه و فارسی بود). گروه نمایش «ارگاست» که در دو قسمت در مقبره‌ی اردشیر در تخت جمشید و نقش رستم به اجرا در آمد به ترتیب حروف الفبای فرنگی عبارت بودند از: نوذر آزادی (ایران، گروه تناتر کوچک و بازیگر تلویزیون)، ملیک باگایوگو (مالی)، فرخنده باور (ایران، کارگاه نمایش)، میشل کولیسن (آمریکا)، کلود کُنفورتس (فرانسه)، سیلون کوتای (فرانسه)، داریوش فرهنگ (ایران، دانشگاه تهران)، محمدباقر غفاری (ایران، کارگاه نمایش)، هوشنگ قوانلو (ایران، دانشگاه تهران)، دانیل کاموا (کامرون)، آندرآس کاتسولاس (آمریکا)، رابرت لوید (انگلستان)، پالوما ماتا (اسپانیا)، جانوا موتا (پرتقال)، پائولین مونرو (انگلستان)، بروس میرز (انگلستان)، یوشی اویدا (ژاپن)، سعید اویسی (ایران، اداره‌ی تناتر)،

---

۱. تمرین‌های با خیزران در تناتر رکامی‌یه (عکس صفحه‌ی ۱۴۱).

ناتاشا پری (انگلستان)، پرویز پورحسینی (ایران، کارگاه نمایش)، فهیمه راستکار (ایران، اداره‌ی تئاتر)، سیاوش تهمورث (ایران، اداره‌ی تئاتر)، آیرنه ورث (انگلستان)، صدرالدین زاهد (ایران، کارگاه نمایش)، لو زلدیس (آمریکا).

بروک در جایی دیگر (کتاب نقاط تعلیق) درباره‌ی زمینه‌سازی‌های لازم برای نمایش «ارگاست» و انتخاب هنرپیشگان می‌گوید:

«یک گروه بین‌المللی برای ارتباط با دنیای تماشاچیانش باید که خود هم دنیای کوچکی باشد؛ که نه تنها اعضای تشکیل‌دهنده‌اش همدیگر را به سهولت درک کنند، بلکه متفاوت و متضاد هم باشند ــ تفاوت و تضادی که نشان و انعکاسی از دنیای تماشاچیان آن‌هاست. وقتی‌که من تصمیم به تشکیل گروهی بین‌المللی گرفتم، تمام تلاشم این بود که به اصول و ارزش‌هایی وفادار بمانم که پایه و اساس همیشگی یک چنین گروه‌ها و بنیادهای بازیگری است. اگر ما بخواهیم بنیادی را بنا نهیم که آینه‌ی این دنیا باشد، لاجرم باید ترکیب اجزای آن بسیار متنوع و گوناگون انتخاب شوند. نگاه کنید به بنیادهای نمایشی رم قدیم؛ بنیادهایی که نمایش‌های پلوت[1] را اجرا می‌کردند، و بسیاری بنیادهای نمایشی دیگری از این قبیل که صدها سال بر این اساس کار کرده‌اند.[2] در همه‌ی این گروه‌ها یا بنیادهای نمایشی همیشه یک پیرمرد، یک دختر جوان بسیار زیبا، یک زن بسیار زشت، یک پسر زبر و زرنگ و چابک، یک آدم پست و بددهن (یه چیزی مثل فالستاف Falstaff)، یک آدم خسیس و نازنخ‌نک، یک آدم بذله‌گوی دلنشین و غیره وجود دارد. چنین شستی‌ای که بتوان با آن نغمات گوناگون را زد و یا چنین تخته‌رنگ نقاشی که در آن بتوان رنگ‌های

---

1. Plaute

۲. پلوت کمدی‌نویس رُمی ۲۵۴ـ ۱۸۴ قبل از میلاد مسیح، در اکثر آثار او ما با شخصیت‌هایی هم‌چون: جوان ولنگار و ولخرج، معروفه‌ی دلربا و زیبا، دختر ساده و صمیمی، پدر پیر سختگیر، مادر موقر بداخلاق، برده‌ی مبتکر بی‌احتیاط، برده‌فروش خشن و متقلب، رو در روییم.

www.ketab.ir

گوناگون را در هم آمیخت، انعکاسی از دوره‌ی به‌خصوصی از جامعه‌ی بشری است. در جوامع امروزی ما، تفاوت بین اشخاص این‌قدرها به چشم نمی‌آید و آشکار نیست ـ کافی است مقایسه‌ای کنیم بین چهره‌هایی که در راه‌آهن زیرزمینی یا در قهوه‌خانه‌ها می‌بینیم با تصاویر نقاشی‌های هوگارت Hogarth یا گویا Goya. در جوامع امروزی وضعیت شهرنشینی ما خطوط مشخصه‌ی اشخاص را بی‌رنگ کرده است، تضادها، تفاوت‌ها، و کشمکش‌ها پنهان می‌مانند. این بی‌رنگی بیرونی دنیای ما، برای تئاتر بسیار ناخوشایند است. امروزه روز اغلب گروه‌های تئاتری بیش‌تر بر پایه‌ی توافق و هماهنگی شکل می‌گیرند، و در جست‌وجوی تضادی در گروه نیستند. به نظرم می‌رسد که با شکل یک گروه بین‌المللی، درست برعکس، به ما این فرصت داده شده است که تضادهای تازه به این تضادهای شدید و بسیار سازنده بین آدمیان بنگریم. همه از ما می‌پرسند که: «شما دقیقاً چه می‌کنید؟ آن‌چه که ما انجام می‌دهیم نامش «جست‌وجو» است. ما تلاش می‌کنیم که چیزی را جست‌وجو کنیم، از طریق خلاقیت‌مان راهی را بیابیم، که دیگران بتوانند از آن بهره‌مند شوند. این که به یک آمادگی، آمادگی طولانی برای ساختن اسباب یا وسیله‌ای که ما هستیم نیاز دارد. سؤال همیشگی این است که آیا ما وسیله و آلت اجرایی خوبی هستیم؟ برای جواب به این سؤال، باید دید که وسیله‌ی خوب چه گونه وسیله‌ای است و به چه‌کار می‌آید؟ **در درجه‌ی نخست ما باید وسیله‌ای باشیم که راستی و درستی و حقیقت را منتقل کنیم، که در غیر این صورت پنهان و پوشیده خواهد ماند. این حقیقت و درستی یا از اعماق وجودمان تراوش می‌کند، یا از بیرونی‌ترین عامل خارج از ما ملهم می‌شود. زمینه‌های کاری که برای این امر فراهم می‌کنیم، جزئی کوچک از آن زمینه‌ی کلی است که برای این امر لازم است.** بدن‌مان باید آمادگی داشته باشد و پذیرای دریافت هرگونه پیشنهادی باشد، اما نباید به همین بسنده کنیم. صدای‌مان نیز باید گشاده

www.ketab.ir

و باز باشد. احساسات‌مان نیز باید آماده و باز باشند. دانایی و دریافت ما نیز باید آماده و سریع باشند. همه این‌ها باید از قبل فراهم شده باشد. بعضی از احساسات، اولیه و بدوی است که به سادگی بروز می‌کنند، اما بعضی از احساسات ظریف‌تراند و به سختی امکان وجود می‌یابند. به هر روی، زندگی که ما در جست‌وجوی آن هستیم به ما می‌گوید که ما باید بسیاری از عادت‌های معمول خویش را به کناری بنهیم. مثلاً عادت گفتاری خویش را، که حاصل خلاقه‌ی عادت‌های زبانی به‌خصوصی است را باید کنار بگذاریم. گروهی از افراد که دارای عادت‌های متفاوتی هستند و زبان مشترکی با یک‌دیگر دارند، گرد هم آمده‌اند که با یک‌دیگر همکاری کنند. ما از این نقطه شروع می‌کنیم.»

همین گزینش بازیگران متفاوت و گونه‌گون و مختلف را ما نیز در مجموعه‌ی بازیگران «واقعی کارور» می‌توانیم ببینیم:

«تمام اعضای گروه حاضر هستند به غیر از دو خواننده‌ی مرد که قرار است در چند روز آینده به ما بپیوندند. سه انگلیسی، یک سوئدی، یک آمریکایی، یک زن اسرائیلی، و چهار فرانسوی. سه تن از هنرپیشگان گروه دائمی پیتر بروک هم با ما هستند.»

در تمام نمایش‌های اجرا شده‌ی پیتر بروک در تئاتر بوف دو نور» ما شاهد چنین اختلاط‌هایی از بازیگران متفاوتیم. او حتی چنین اختلاطی را به دسته‌ی موسیقی‌نوازان برنامه‌های خویش نیز کشانده است. به‌عنوان نمونه نگاه کنید به دسته‌ی موسیقی‌نوازان و خلاقان موسیقی نمایش «مهاباراتا»: جمشید شمیرانی (ایران)، قدسی ارگونر (ترکیه)، کیم منزر (آلمان)، زنده‌یاد محمود تبریزی زاده (ایران)، توشی تسوچی توری (ژاپن).

دیگر درس بزرگ تئاتری پیتر بروک پیشنهاد جایگزینی بحث و تجزیه و تحلیل عقلایی است با عمل و حرکت تئاتری و بدنی. او پیشنهاد می‌کند راه‌حل تئاتری و صحنه‌ای نمایش را در عمل نمایشی و بدنی و حرکتی

www.ketab.ir

بازیگران، در بازی‌های نمایشی و در تفاهمی غیرکلامی جست‌وجو کنید. برای همین است که به محض آن‌که بازیگری بازی را قطع می‌کند و همه چیز را متوقف می‌نماید تا به طرح سؤالی بپردازد، به او تذکر داده می‌شود:

«نه، شرط اول کار این است کار را انجام دهیم، تن به بازی بسپاریم. بعد بحث خواهیم کرد. هدف این است ریتمی را که مختص دایره‌ی ما است پیدا کنیم. نباید ارتباطی را که در حال شکل گرفتن است، مختل کرد.»

و در جای دیگر از این یادداشت‌ها، بروک مثال جالبی برای حقانیت روش کاری خویش عنوان می‌کند و می‌گوید:

«اگر بازیگر آتش بگیرد، آیا ما بحث خواهیم کرد که از کدام در باید خارج شد؟ نه، ما خارج می‌شویم. و به این ترتیب همه‌ی ما یک قاعده و قانون مشترک را یافته‌ایم.»

به همین ترتیب در مقابل ضرورت پیدا کردن راه‌حلی برای یک تمرین تئاتری، آن‌گاه که مشکلی پیش می‌آید، بایستی قاعده و قانون مشترکی خلق کرد که بازی ادامه یابد. بدن یک بازیگر همیشه سریع‌تر و درست‌تر از هرگونه بحثی راه‌حل را پیدا می‌کند.

به این ترتیب است که بروک به زبانی تئاتری که از ورای این تمرینات شکل می‌گیرد اشاره می‌کند و ما در یادداشت‌ها می‌خوانیم:

«خود را رها کنید، بگذارید که بدن شما بدون قید و بند وارد بازی شود، بازی را زندگی کنید. خود را از قید و بند قواعد از پیش ساخته و پرداخته شده آزاد کنید، آن‌گاه خواهید دید که قاعده و قانونی ناگفته و غیر مرئی و زنده پدیدار می‌گردد که حاصل خلاقیت دسته‌جمعی همه‌ی افرادی است که در این دایره خود را به بازی‌ای زنده سپرده‌اند.»

به این ترتیب در گروه راجع به آن‌چه انجام می‌شود به‌ندرت گفت‌وگویی پیش می‌آید و ما «به رأی‌العین شاهدیم که از ورای این تمرینات، زبانی مشترک بین ما شکل می‌گیرد.»

www.ketab.ir