Research Article Volume 30, No. 1, Spring 2025

The Components of Peter Brooke's Immediate Theater in the Performance of Shakespeare, Regarding the Element of Present in the Ideas of Jan Katt Works; Case Study: *The Tempest* and *The Tragedy of Hamlet*[*]

Abstract

Peter Brook, as a theater director, has a circle of wide and varied and sometimes conflicting experiences, which categorized by himself as Deadly, Holy and Rough theater. These experiences, directly lead to the introduction of his final and most profound way The Immediate theater. This research examines the ideas of Jan Katt about Shakespeare's contemporaneity, which had a significant impact on changing the way directors like Brook looked at Shakespeare in the 20th century. A look that points out the contemporary elements of these plays and tries to find the contemporary presence in these works. What Katt refers to as presence is the correspondence between the present or now of dramatic play with present or now of audience or reader in any given time or place and what intertwines between the two. And how Katt's ideas shed a new light on classic plays and ways to read them and how it suggests new forms and meaning for performative aspects of these plays. Then, it examines and analyzes the elements of Immediate theater of Brook and qualities that he seeks in a theater production, namely clarity and invisible or underling network of relations, and Brook's methods in his performances of Shakespeare's works. The present research has been done with the descriptive-analytical research method and the library-documentary research tool method. Performances of *The Tempest* and *The Tragedy of Hamlet*, both produced during the immediate theater period, are examined, and Brook's methods and adaptations according to Jan Katt ideas are discussed. In *The Tempest* Brook used play and game, in the literal sense of the word, so the magic of Shakespeare world finds meaning for modern audience, furthermore he uses international members of his group of actors as a way to make an international understanding of the play and its aesthetics. In The *Tragedy of Hamlet*, Brook demonstrates the height of his ideas about Immediate theater and tries to create a universal yet faithful performance of *Hamlet* for contemporary audience. He uses his international cast of actors in a different way than *The Tempest*. He no longer uses their native theatrical form rather he uses their different race and nationality as a way to make *Hamlet* an international contemporary play rather than a historical one. Brook's readings on both of these plays correspond with Katt's reading of them, on different levels and aspects. Finally, important issues of this research are the explanation of the differences between contemporary and traditional attitudes towards Shakespeare's works in the shadow of the *presence* element of Katt's ideas and examination of the elements of immediate theater, by explaining their relationship with the presence of Katt and their comparison with the traditional ways of performing Shakespeare. Brooke's arrangements and methods in *The Tempest* and *Tragedy of Hamlet* show how the removal of historical distance creates a new experience between the audience and classical text. Immediate Theatre qualities remove or reduce the historical elements and values of the play in favor of direct connection to the audience. These qualities create what Katt referred to as presence.

Received: 2 Jun 2024
Received in revised form: 30 Sep 2024
Accepted: 2 Nov 2024

Amirhossein Fateh Daryani[1] iD
Master of Theatre Directing, Department of Directing and Acting, Faculty of Art, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.
E-mail: amir.fateh@modares.ac.ir

Mehdi Hamed Saghaian[2] iD (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of Directing and Acting, Faculty of Art, Tarbiat Modarres University Tehran, Iran.
E-mail: saghaian@modares.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.377384.615889

Keywords
Hamlet, Immediate Theater, Jan Katt, Peter Brook, *The Tempest*, William Shakespeare

Citation: Fateh Daryani, Amirhossein, & Hamed Saghaian, Mehdi (2025). The components of Peter Brooke's immediate theater in the performance of Shakespeare, regarding the element of present in the ideas of Jan Katt works; Case Study: *The Tempest* and *The Tragedy of Hamle*, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music, 30*(1), 31-43.(In Persian)

© The Author(s). Publisher: University of Tehran Press.

[*]This article is extracted from the first author's master thesis, entiteled: "Review on Peter Brook approach to Shakespeare based on Jan Kott Ideas (*selected works*: *King Lear*, *the Tempest*, *Hamlet*)", under the supervision of the second at the Tarbiat Modarres University.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۳۰، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

مؤلفه‌های تئاتر بی‌واسطهٔ پیتر بروک در اجرای آثار شکسپیر، بر اساس مفهوم اکنونیت در نظریات یان کات؛ مطالعه موردی: اجرای نمایش‌های *طوفان* و *هملت* *

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۱۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۰۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۸/۱۲

امیرحسین فاتح دریانی[۱]: کارشناس ارشد کارگردانی، گروه کارگردانی و بازیگری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
E-mail: amir.fateh@modares.ac.ir

مهدی حامدسقایان[۲] (نویسنده مسئول): دانشیار گروه کارگردانی و بازیگری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. E-mail: saghaian@modares.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.377384.615889

چکیده

پیتر بروک به‌عنوان کارگردان تئاتر، دایره‌ای از تجربیات وسیع و متنوع و گاه متضاد را داراست که همین تجربیات به معرفی تئاتر بی‌واسطه می‌انجامد. این پژوهش به بررسی آرای یان کات در باب کیفیتِ معاصرِ شکسپیر می‌پردازد که تأثیر به‌سزایی در تغییر نگاه کارگردانانی مانند بروک به شکسپیر در قرن بیستم داشت، نگاهی که معاصرسازی و یافتن اکنونیت معاصر در این آثار را گوشزد می‌کند. سپس به بررسی و تحلیل عناصر تئاتر بی‌واسطه و شیوه‌های بروک با توجه به اجراهایش از آثار شکسپیر پرداخته می‌شود. در این مقاله که به روش توصیفی‌تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات اسنادی با مطالعات کتابخانه‌ای تدوین شده است. دو نمایش *طوفان* و تراژدی *هملت*، که هر دو در دورهٔ تئاتر بی‌واسطه به صحنه رفته‌اند، به‌عنوانِ مطالعهٔ موردی بررسی می‌شوند. فرضیهٔ اصلی در این پژوهش آن است که پیتر بروک در کارگردانانیِ آثار شکسپیر تحت تأثیرِ دیدگاهِ یانِ کات پیرامونِ اکنونیت قرار داشته است. در نتیجه مقاله نشان داد که تمهیدات و شیوه‌های بروک در اجرایِ نمایش‌های *طوفان* و *هملت*، نشان می‌دهد که چگونه می‌توان فاصلهٔ تاریخی ایجادشده میان مخاطب و متن کلاسیک را از میان برداشت.

واژه‌های کلیدی
پیتر بروک، تئاتر بی‌واسطه، ویلیام شکسپیر، *طوفان*، *هملت*، یان کات

استناد: فاتح دریانی، امیرحسین و حامد سقایان، مهدی (۱۴۰۴)، مؤلفه‌های تئاتر بی‌واسطهٔ پیتر بروک در اجرای آثار شکسپیر، بر اساس مفهوم اکنونیت در نظریات یان کات؛ مطالعه موردی: اجرای نمایش‌های *طوفان* و *هملت*، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰ (۱)، ۳۱-۴۳.

© نگارنده(گان).
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر بر گرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «بررسی رویکرد پیتر بروک در اجرای آثار شکسپیر بر پایه آرای یان کات (با تأکید بر سه اثر *شاه‌لیر*، *هملت* و *توفان*)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تربیت مدرس ارائه شده است.

مقدمه

در برخورد با متون کلاسیک و مهم ادبیات نمایشی، ارزش‌های فرهنگی یا تاریخی فاصله‌ای را با مخاطب پدید می‌آورَد. فاصله‌ای که درک متن را دشوار می‌سازد. به بیان دیگر به‌جای درک عناصر متن و روابط آن، مخاطب درگیر ارزش‌های تاریخی می‌شود. همچنین بسیاری از شیوه‌های سنتی اجرا نیز می‌تواند این نگاه را تقویت کند.

پیتر بروک[1] کارگردان انگلیسی، با دایره‌ای از دانش وسیع در شکل‌ها و سبک‌های تئاتری؛ تجربیات فراوانی در باب اجرای آثار شکسپیر دارد. تجربیاتی که او را به شیوه‌های نوگرایانه در تئاتر رهنمون ساخت که در نهایت منجر به تعریف شکلی از تئاتر به نام تئاتر بی‌واسطه[2]، بی‌پیرایه یا تئاتر فوری شد. شکلی از تئاتر که بروک تعدادی از متون شکسپیر را نیز با آن اجرا کرد. شیوهٔ تئاتر بی‌واسطه روشی نو و معاصرتر در اجرای تئاتر است.

یان کات[3] نظریه‌پرداز و منتقد ادبی اهل لهستانی، عمده شهرت خود را از بازخوانی نمایشنامه‌های کلاسیک، به خصوص آثار شکسپیر، با توجه به خوانشی معاصر از آن‌ها به‌دست آورده است. در نظر یان کات، خوانش متون شکسپیری نباید به شیوه‌ای باشد که شکسپیری تاریخی را زنده کند، بلکه باید شکسپیری متعلق به زمان مخاطب یا همان شکسپیر معاصر پدیدار شود. شکسپیر مدنظر کات باید بتواند روابط درونی و دغدغه‌های متن را در ارتباطی زنده و پویا با مخاطب امروزی خود بازتعریف کند.

یکی از دلایل انتخاب نمونه‌های موردی، ارتباط این آثار با شیوهٔ تئاتر بی‌واسطهٔ پیتر بروک است. بروک آثار شکسپیر را پیش‌تر و به شیوه‌هایی دیگر نیز اجرا کرده بود، لذا مقایسهٔ اجراهای قدیمی‌تر با اجراهای متأخر می‌تواند اسباب درک بهتر آنچه کات اکنونیت می‌نامد، فراهم سازد. همچنین تأثیر خوانشی تازه از متن نمایش در دوران مختلف را آشکار سازد. همچنین *طوفان* نخستین اجرایی است از متنی کلاسیک، که بروک پس از تدوین نظریهٔ تئاتر بی‌واسطه به صحنه می‌برد. *تراژدی هملت* اما، پس از چندین سال تجربه در این حوزه شکل می‌گیرد و این اختلاف زمانی می‌تواند تغییرات در شیوهٔ تئاتر بی‌واسطه را برملا سازد.

تبیین آنچه بروک تئاتر بی‌واسطه می‌خواند و همچنین آن سازوکاری که کات اکنونیت می‌نامید، از اهداف این پژوهش است. همچنین آن‌گونه که بروک به کمک تئاتر بی‌واسطه شکلی متفاوت از نمایشنامه‌های شکسپیر را به نمایش می‌گذارد موجب ایجاد پویایی در برخورد با این متون می‌شود. ضرورت انجام این پژوهش در آن است که تئاتر بی‌واسطه، شیوه‌ای است که با حفظ آزادی عمل گروه اجرایی تلاش می‌کند تا با روشی ساده و همانطور که از نام آن برمی‌آید بی‌پیرایه، با مخاطب ارتباط برقرار کرده و مشارکت مخاطب را برانگیزد. این امر می‌تواند موجبات کاهش فاصله مخاطب با متون تاریخی و ادبیات نمایشی کلاسیک را فراهم آورَد.

روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی‌تحلیلی و شیوهٔ گردآوری آن اسنادی با مطالعات کتابخانه‌ای است. با نگاهی به آثار شکسپیر و توجه ویژه به اجرای دو نمایش طوفان و هملت، مقالات، فیلم‌ها، گزارش‌ها، نقد و نظرها در باب رویکرد نمایشی بروک و یادداشت‌ها و گزارش کارهای وی و همچنین آرای یان کات پیرامون آثار شکسپیر با توجه بر دو اثر یادشده، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در این پژوهش تلاش شده تا ابتدا با مطالعهٔ تاریخچه فعالیت بروک در دوره‌های مختلف، شیوهٔ کار او تحلیل گردد. سپس به بررسی آرای کات در باب مفهوم اکنونیت برای مخاطب معاصر پرداخته می‌شود و در انتها با بررسی نمونه‌های موردی و نقد و نظرهایی که دربارهٔ آن‌ها مطرح شده، به سازوکار اجرایی آثار پرداخته و رویکرد بروک تحت تأثیر آرای کات بررسی می‌گردد.

پیشینه‌پژوهش

شماری از مقالات به زبان فارسی پیرامون نظرات و تجربیات پیتر بروک عبارت‌اند از: «بررسی عناصر بینافرهنگی آثار بروک در مجمع *مرغان* و *مهابهاراتا*» از جمله پژوهش‌های اکبری (۱۳۹۹) و یا هنرجو (۱۳۹۷)؛ این مطالعات به ترتیب به تأثیر شیوه‌های نمایش ایرانی و کیفیات عرفانی متون کهن فارسی بر اجراهای بروک و کیفیات شرقی و عناصری بینافرهنگی اجرای او می‌پردازد. پژوهش پیش رو اما بر اجرای بروک و خوانشی که او از متون شکسپیر دارد تمرکز می‌کند که وجهی متفاوت از کار اوست. پژوهشی درباب آنچه بروک تئاتر قدسی می‌خواند به قلم قاضی (۱۳۹۴). این پژوهش درباب تئاتر قدسی[4] بروک انجام شده، و تأثیراتی که بروک از آرای نظریه‌پردازانی همچون آنتونن آرتو می‌گرفت. این دورهٔ کاری بروک که پژوهش قاضی به آن می‌پردازد پایه‌های دورهٔ تئاتر بی پیرایه اوست، اما پژوهش پیش‌رو در باب تئاتر بی‌واسطه است. آثاری از بروک که به زبان فارسی ترجمه شده، به‌ویژه *فضای خالی*، *رازی در میان نیست* و *لطف بخشش* که همگی از منابع این پژوهش هستند. همچنین مقاله‌ای در کتاب هوج (۱۳۸۸/۲۰۰۰) در باب بروک، در تقسیم‌بندی آثار او مورد توجه بوده است.

همچنین مقالات کرویدن (۱۹۶۹)، لوین (۲۰۰۲)، کرویدن (۲۰۱۰) و ساوین (۱۹۹۲)؛ نقدها، مصاحبه‌ها و مقالاتی پیرامون اجراهای *هملت* و *طوفان* بروک هستند که به شکل‌دهی این مقاله کمک کردند.

در باب یان کات (۱۳۸۳/۱۹۶۷)، مقاله کات به نام «هملت نیمه قرن» که به همت رضا سرور ترجمه شده بعدتر در کتاب *شکسپیر معاصر ما* تصحیح و به چاپ رسیده است که از منابع اصلی این پژوهش است. مصاحبه (۱۳۸۴/۲۰۰۵) «کارگردانان، دراماتورژها و جنگ در لهستان» که به همت رضا سرور به فارسی ترجمه شده، به تأثیرات ایده‌های یان کات بر پیتر بروک در اجرای *شاه لیر* می‌پردازد. این منبع هرچند نقاط مهمی را در ارتباط میان بروک و کات مشخص می‌سازد، اما بازه مورد نظر مقاله پیش رو متأخرتر است و به دورهٔ تئاتر بی‌پیرایه و تئاتر بی‌واسطهٔ بروک می‌پردازد، در حالی که اجرای *شاه لیر* مرتبط است با دوران متقدم یا آنچه بروک به اصطلاح تئاتر تصورات می‌نامد. گزارش کات (بی‌تا، ۱۳۷۱) به نام *معمای شکسپیر* به ترجمهٔ فرهاد ناظرزاده کرمانی، گزارشی از گردهمایی جهانی شکسپیر است. یادداشت‌های (بی‌تا، ۱۳۶۶) یک *دوست‌دار شکسپیر* با ترجمهٔ قطب‌الدین صادقی، توضیحاتی در باب کات دارد اما بیشتر به نمایشنامه *ریچارد سوم* می‌پردازد. ترجمه‌های دیگری از مقالات کات موجود است که به آثار نویسندگانی همچون *دورنمات* می‌پردازد. آنچه در مجموعه *مقالات در باب شکسپیر و سینما* به کوشش براهیمی (۱۳۷۵) آمده است، بحثی در باب اکنونیت در دیدگاه کات و نحوهٔ کارکرد این اکنونیت در بازخوانی آثار شکسپیر مطرح می‌سازد که جزو منابع اصلی در مقاله پیش رو است. اما پژوهش درخوری به فارسی

یافت نشد به غیر از آنچه در مجموعهٔ *مقالات در باب شکسپیر و سینما* به کوشش براهیمی (۱۳۷۵) آمده است و همچنین آثار ترجمه‌شده از کات، به همت رضا سرور دربارهٔ شکسپیر که همهٔ آن‌ها از منابع این پژوهش هستند

مبانی نظری پژوهش

پیتر بروک و تئاتر بی‌واسطه

پیتر استفن پاول بروک (۱۹۲۵ – ۲۰۲۲) کارگردان تئاتر و فیلمساز انگلیسی است. آثار اجرایی وی به سه دورهٔ تا حدودی متعارض تقسیم می‌شود:

دوره‌های اول و دوم از تجربیات بروک (۱۹۷۰ – ۱۹۴۵)

پیتر بروک در دورهٔ اول کاری خود، بیشتر بر امکانات تصویری تئاتر تمرکز داشت. او بر عناصر پشت صحنه و امکاناتی تأکید می‌کرد که سالن تئاتر در اختیارش قرار می‌داد. بروک این دوره را تئاتر تصورات می‌نامید. وی بعدتر برخی از تجربیات این دورهٔ کاری خود را با واژگانی همچون تئاتر *بی‌روح*[۵] یا «مرده‌وار» توصیف کرد.

در همین دوران بروک این پرسش را مطرح ساخت: «چرا تئاتر؟» این سؤال وی را به شناخت نظام‌هایی تئاتری سوق داد که بعدتر این نظام‌ها را در دو گروه *تئاتر مقدس* و *تئاتر زمخت*[۶] دسته‌بندی کرد.

این مرحلهٔ گذار، با هشیاری روز افزون نسبت به اهمیت بازیگر در گروه متمایز شد.

> *امروز منکر هیچ چیز نیستم (نورپردازی، طراحی لباس، صدا، موسیقی یا تکنولوژی) فقط نقطه شروع عوض شده است. زمانی نقطهٔ شروع برایم یک تصویر بود، تصویری که باید به شکلی تحریک‌کننده پر می‌شد تا مفهومی به یاری آن رسانده شود؛ حالا به چیز دیگری رسیده‌ام اینجا انسانی است که انسان دیگر باید تماشایش کند.* (مافیت، ۱۳۹۴/۲۰۰۰، ۸۱)

دوره سوم: تئاتر بی‌واسطه و تئاتر بی‌پیرایه

پس از آن نوبت به دوره دیگری از تجربیات بروک رسید که توسط خودش تئاتر «بی‌واسطه» نام‌گذاری شد.

> *اگر قرار باشد که تئاتر مقدس دروغینی را بکوبیم، باید بکوشیم خود را با این اندیشه فریب ندهیم که نیاز به امر مقدس از رونق افتاده... به‌علاوه، اگر از کیفیت پوچ بخش اعظم تئاتر انقلابی و مبلغان سیاسی ناراضی هستیم، نباید فرض را بر این بگذاریم که نیاز به صحبت کردن از مردم، از قدرت، از پول و از ساختار جامعه ذائقه‌ای زودگذر است.* (بروک، ۱۳۸۵/۱۹۸۴، ۱۳۷)

پایه‌ریزی این شکل از تئاتر، در اصل بازنگری‌ای بر شکل‌های قبلی تئاتر بود که بروک خودش یا دیگران تجربه کرده بودند. بروک به دنبال کیفیتی صادقانه می‌گشت. شکلی از اجرا که مستلزم سه اصل است: تکرار، بازنمایی، کمک. «تکرار، این واژهٔ مکانیکی روند تمرین را به ذهن متبادر می‌کند. هفته به هفته، رو به‌روز، ساعت به ساعت؛ کاری سخت و طاقت‌فرسا و کسل‌کننده و پرانضباط عملی عاری از جذابیت که به نتیجهٔ مطلوب می‌انجامد» (بروک، ۱۳۸۵/۱۹۸۴). بروک در معرفی این اصل اشاره دارد به کار گروه اجرایی و بازیگران و روند شکل‌دادن به «چیزی» که می‌خواهند بسازند. سپس دربارهٔ اصل دوم می‌افزاید؛

> *بازنمایی، معادل فرانسوی اجراست. بازنمایی وقتی است که چیزی دوباره ارائه می‌شود. وقتی که چیزی، از گذشته بار دیگر ارائه گردد. چیزی که زمانی بوده، اکنون هست. از آن جایی که بازنمایی تقلید یا توصیف رویدادی از گذشته است، زمان را انکار می‌کند. بازنمایی کنش دیروز را می‌گیرد و به تمام جنبه‌های آن، از جمله جنبه بی‌واسطگی جان می‌بخشد.* (بروک، ۱۳۸۵/۱۹۸۴، ۱۹۵)

سپس بروک کیفیت بنیادین دیگری از تئاتر را مطرح می‌سازد: اکنونیت. «تماشاگر حضور دارد؛ کمک می‌کند، تکرار/تمرین به بازنمایی/اجرا تبدیل شود. در این صورت واژه بازنمایی، بازیگر، تماشاگر، نمایش و مردم را از هم جدا نمی‌کند، بلکه همه را دربرمی‌گیرد. آنچه برای یکی حضور دارد، برای دیگری نیز حاضر است، تماشاگر نیز به تغییر تن در داده است» (بروک، ۱۳۸۵/۱۹۸۴، ۱۹۷). در این صورت، تئاتر بی‌واسطهٔ او ظهور می‌یابد.

این شکل از نگاه به تئاتر نگاه مطلوب بروک به تئاتر بود. عموم تکنیک‌ها و شیوه‌های وی در پرتوی همین نگاه به تئاتر شکل گرفته و گسترده شد. «در مطالعه و بررسی کار بروک، درک بی‌انتها بودن آن اهمیت اساسی دارد؛ او هیچ فرم یا سبک واحدی در ذهن ندارد، یا حتی هیچ تصویر متصوری از مطلوب نهایی. به‌علاوه، او اغلب بارها به بی‌ثباتی رابطه میان فرم‌های سطحی و فرآیند زیربنایی و انگیزش‌هایی که این فرم‌ها را شکل می‌دهد، به عبارت دیگر، بین ابزار و معنا، تأکید کرده است» (هوج، ۲۰۰۰/۱۳۸۸، ۲۶۱).

شیوه کار پیتر بروک

طراحی و اجرای تمرین، متناسب با شکل مورد نظر، اساس شیوهٔ بروک را پی‌می‌ریزد. وی آگاه است که شیوه‌ای ثابت نمی‌تواند تمام معناها، یا هر آنچه را که تئاتر باید متبادر کند، منتقل سازد. بروک دربارهٔ دو کیفیت مهم صحبت می‌کند که در هر اجرایی مدنظر اوست: شفافیت[۷] و شبکه نامرئی روابط[۸].

> *بروک می‌گوید همه تولیدات تئاتری او دو جنبه جداگانه ولی بسیار مرتبط به هم دارند. اول میزانسن بیرونی و متشکل از فرم‌های تعیین‌شده بر اساس متن که از شرایط جسمانی نمایش برمی‌آید. دوم، زیر این الگوهای خاص ایماژها، چیزی نهفته است که بروک آن را شبکه نامرئی می‌نامد، چیزی بیش از نوک کوه یخ نمایان نیست: "شبکه نامرئی روابط" است که می‌تواند بدون قربانی کردن معنای اصلی کار، فرم‌ها و الگوهای دیگر را ایجاد کند.* (هوج، ۲۰۰۰/۱۳۸۸، ۲۶۲)

در اصل بروک راجع به زنجیره‌ای از روابط می‌گوید که به اجرا معنا می‌بخشند و کیفیتی پدید می‌آورند که فرم‌های جدید شکل گیرند، بدون آسیب‌رسانی به معنا، یا بی‌معنا کردن آن.

> *چیز جالبی است که یک مغز برای مدت طولانی سعی کند به سراغ ایده‌هایی در مورد چیستی یک کمپوزسیون خوب برود. می‌توانم به اولین اجرای خودم اشاره کنم. به خوبی یادم هست که در طول تمرین روی سن می‌رفتم و به یک نفر می‌گفتم: "فقط همان جا بایست. می‌شود دستت را هم آن جا بگذاری؟" و بازیگر به من می‌گفت: "این برای تصویر تو مناسب است؟" در آن زمان فکر می‌کردم: "تصویرم؟ بله البته." بعد با گذشت سال‌ها به این فکر افتادم که ما که در حال تصویرسازی نیستیم. پس چه می‌سازیم؟ روابط را، اما روابط ساختنی نیستند؛ می‌توان به آن‌ها اجازهٔ بروز داد.* (مافیت، ۲۰۰۰/۱۳۹۴، ۹۸)

کیفیت مورد نظر بعدی شفافیت است. مضمون اصلی شیوه آموزشی بروک از طریق آماده‌سازی، بازیگرانی با ضرورت آشکار حساسیت، باز بودن و توانایی عمل کردن به مثابهٔ عضو یک تیم در جمع گروه مواجهه است. بروک گروه را دعوت می‌کند تا فراتر یا فروتر از سبک‌های تئاتری فرهنگ‌ها کار کنند؛ که شامل فرآیندهایی مستلزم ناآزمودگی، دور ریختن عادات و معلومات، به نفع امر بالقوه و ذاتی است. بازیگر ایده‌آل بروک مهارت خودجوش را پشت‌سر می‌گذارد و به سوی نوعی انسجام روان – تنی حرکت می‌کند که بروک آن را شفافیت می‌نامد. (هوج، ۲۰۰۰/ ۱۳۸۸، ۲۶۳)

وی از طراحی تمرین‌های مختلف بر اساس بداهه‌پردازی، مواجهه، بازی آوایی و غیره به منظوری استفاده می‌کرد که فرم‌های شناخته شده خواه بازی بر اساس سیستم ناتورالیستی/روان‌شناختی غربی، خواه سیستم‌های نو و حرکت‌محور شرقی را به کناری زده و به شکل خالص‌تر و بی‌پیرایه‌تر و ذاتی‌تر برسند. اما هدف وی چه بود؟

تماشاگر و اجراکنندگان می‌توانند ببینند بخشی از یک خانوادهٔ مشترک‌اند. تماشاگران این امکان را دارند که بپذیرند، بازیگران فرقی با آن‌ها ندارند و دیگر رمز آلود و ممتاز نیستند؛ از این رو وظیفه بازیگر راهنمایی تماشاگر به سوی قلمرو ناشناخته است؛ پس بازیگر باید اطمینانی در تماشاگر ایجاد کند که تشویقش کند به همراهی، یا این که کنارش بماند و به مکاشفه چیزی بپردازد که نه برای بازیگر و نه تماشاگر تاکنون کشف‌نشده. (مافیت، ۲۰۰۰/۱۳۹۴، ۱۰)

پس هدف، تولید کیفیتی است که بروک از آن به‌عنوان «صمیمیت» یادمی‌کند و سپس توضیح می‌دهد: «بازیگر باید صمیمی باشد در عین این که نباشد، دروغ بگوید، در عین این که نگوید» (بروک، ۱۳۸۵، ۱۹۹).

همچنین بروک به دو شیوه‌ای اشاره می‌کند که تا پیش از او نیز در روش‌های بازیگری مطرح بود. بازیگری از بیرون به درون و از درون به بیرون. وی توضیح می‌دهد که محرک یا عامل تعیین‌کنندهٔ بیرونی، که کارگردان است، حرکت را در اختیار بازیگر می‌گذارد، یا به بیان بهتر به او دیکته می‌کند؛ بازیگر با پذیرش آن در درون برای آن معناسازی می‌کند. همچنین «بازیگر به کمک عامل درونی با بداهه‌سازی معنای چیزی بیرونی را تولید می‌کند که همان حرکت است. بروک به دوطرفه بودن این رابطه تأکید دارد و این دو شکل را در تبادل با هم سامان می‌دهد.» (هوج، ۲۰۰۰/۱۳۸۸، ۲۶۵)

بروک از نظامی شیوه‌مند و یا فرمولی مشخص برای رسیدن به کیفیات یاد شده، استفاده نمی‌کند، بلکه طراحی شیوه‌های تمرینی جدید و بازنگری در شیوه‌های قدیمی‌تر را ترجیح می‌دهد. در یادداشت‌ها و نوشته‌های بروک که شرحی از شیوهٔ کار یا تمرینات اوست، بر این نکته تأکید شده که این روش‌ها قابل تعمیم به هر اثر یا اجرا نیستند؛ بلکه منحصراً برای رسیدن به نتیجه‌ای خاص طراحی شده‌اند. بروک در برخورد با هر متن و یا ایدهٔ اجرایی نیازمند طراحی تمرینات و نظام جدیدی برای تمرین و تولید است، اما برای او همواره چارچوب‌هایی ثابت نیز وجود دارند.

یان کات و مفهوم اکنونیت در دیدگاه او

یان کات (۱۹۱۴–۲۰۰۱) منتقد، نظریه‌پرداز تئاتر، شاعر، روزنامه‌نگار، مترجم و کنشگر سیاسی، اهل لهستان بود. هرچند کات تا پیش از پایان دورهٔ جوزف استالین[۹] تحت عنوان یکی از مهم‌ترین مبلغین رئالیسم سوسیالیستی در لهستان فعالیت می‌کرد، اما با پایان دوران او و تغییر موضع داد. وی در سال ۱۹۵۷ از عضویت خود در حزب کمونیست استعفا داد. آثار تأثیرگذار کات متعلق به دورهٔ پس از مهاجرت وی به آمریکا در سال ۱۹۶۵ است. در ابتدا، کات نیز به مانند دیگر منتقدان و نظریه‌پردازان بلوک شرق، از روشی مبتنی بر تجربه‌های شخصی استفاده می‌کرد؛ اصالت نظرها و آرای انتزاعی از انطباقشان بر تجربه فرد و اجتماع حاصل می‌شود. رضا سرور که مترجم عموم آثار کات به فارسی است، در مقدمه کتاب جنسیت *رزالیند*[۱۰] چنین می‌نویسد؛

این شیوه از مقاله‌نویسی که من آن را شیوه اول شخص می‌نامم، شیوه‌ای تجربی است که کارایی نظریات انتزاعی در عرصه ادبیات، فلسفه و سیاست را از طریق همخوانی‌شان با تجربه زیسته معاصر ما ارزیابی می‌کند. اگر این تجربیات اول شخص، که در کتاب‌هایی چون شکسپیر معاصر ما بیان شده، تا بدین حد در سرتاسر جهان مورد استقبال خوانندگان قرار گرفته، دلیلش آن است که در این روایت اول شخص نه مفرد بلکه جمع است و تجربه زیستن در هوای اختناق‌آمیز معاصر، ما را به درک ملموس و همدلی‌پنداری با آن وامی‌دارد. هنگام خواندن این گونه از کتاب‌ها، ضمیر اول شخص جمع جایگزین من راوی می‌شود و کابوس فردی به خاطره جمعی بدل می‌گردد. (کات، ۱۹۹۲/۱۳۹۷، ۱۳)

شیوهٔ یاد شده این امکان را فراهم می‌کرد تا کات بتواند متون شکسپیر را در پرتو «اکنون» بازخوانی کند. نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی عموماً آکادمیک در اروپای غربی و آمریکا، درستی مسائل نظری را فارغ از جنبه تجربی آن‌ها ارزیابی می‌کنند. شیوه‌ای که بعدتر کات در دوران زندگی و تدریس‌اش در آمریکا با آن آشنا شد. البته برای کات و دیگرانی مانند او، امکان ایجاد چنین ساختاری که صرفاً نظری باشد وجود نداشت، زیرا بخشی از زندگی او که در لهستان سپری شد همواره عرصه نزاع بین‌المللی و جنگ‌های سیاسی بود. کات در این‌باره این چنین می‌گوید؛

گمان می‌کنم حداقل پنجاه درصد از آنچه نوشته‌ام برآمده از تجربیات اروپایی و لهستانی من بوده است. پیش از هر چیز زمینه اجتماعی سیاسی زندگی‌ام اهمیت دارد. من در زمان جنگ جهانی دوم در ورشو ماندم و به‌عنوان یک عضو، با مقاومت زیرزمینی همکاری کردم. تا هنگامی که در لهستان اقامت داشتم درگیر مسائلی سیاسی بودم. به همین خاطر بسیار طبیعی است که در قیاس با منتقدان انگلیسی یا آمریکایی، آدم متفاوتی باشم. نیمی از تجربیات زندگی من در عرصه سیاست سپری شده است نه در قلمرو کتاب و نمایش، زندگی‌ام بیشتر غرق تاریخ واقعی است. (کات، ۲۰۰۱/۱۳۹۱، ۳۵)

با این حال دوران زندگی و تحقیق کات در آمریکا برای او مجالی به‌وجودآورد تا بتواند به مطالعه بسیاری از آثار دسته اول و نظریه‌های ادبی، سیاسی و فلسفی بپردازد. حاصل این دوره به دو صورت نمایان شد: اول موضوعاتی که کات به‌طور کلی هنوز به آن‌ها نپرداخته بود و دوم بازنگری و نگاه دوباره به آثاری که کات تا پیش از آن آن‌ها را بررسی کرده و درباره‌شان نوشته بود.

در جلسهٔ بررسی کتاب *شکسپیر معاصر ما*، یان کات تفسیر خود را معطوف می‌کند به برداشت متفاوت برشت[۱۱] و گوته[۱۲] دربارهٔ شخصیت‌ها، درونمایه و ساخت نمایشنامه *هملت*[۱۳]. گوته در مورد هملت چنین می‌نویسد: «موجودی کاملاً اخلاقی، شریف، اصیل، دلنشین و فاقد نیروی

شهامت؛ که آخری باعث می‌شود قهرمان، در زیر باری از پای درآید که نمی‌تواند آن را به دوش بکشد و یا بر زمین نهد. از نظر او همهٔ وظایف مقدس‌اند؛ ولی وظیفه‌ای که اکنون وجود دارد، بسیار سنگین است» (براهیمی، ۱۳۷۵، ۵۰-۵۱). کات در باب این نقل‌قول می گوید مهم‌ترین واژهٔ آن «اکنون» است. «اکنون» برای گوته، سال ۱۷۹۵ میلادی، یعنی سالی است که لویی شانزدهم[۱۴]، دانتون[۱۵] و روبسپیر[۱۶] اعدام می‌شوند. سپس کات نظر برشت دربارهٔ هملت را مطرح می کند؛

هملت که از این نمونه شبه دلاور، فورتینبراس[۱۷]، شکست خورده است؛ بازمی‌گردد و با قتل‌عامی وحشیانه، عمو، مادر و خودش را می‌کشد و دانمارک را به نروژی‌ها می‌سپارد. این‌گونه است که هملت جوان از قدرت تعقل‌اش بی‌حاصل‌ترین استفاده را می‌کند؛ تعقل وی در رویارویی با امور غیرمعقول کاملاً ناتوان می‌ماند. (براهیمی، ۱۳۷۵، ۵۲)

سپس کات به اکنونیت برشت نگاهی می‌اندازد: هم‌زمان با دورهٔ استالین و پس از جنگ جهانی دوم. سپس توضیح می‌دهد که «چگونه معاصرترین کار اکتر برای گوته خودِ هملت است در حالی که از نظر برشت شخصیت معاصر اثر فورتینبراس است. اختلاف گوته و برشت در همین است» (براهیمی، ۱۳۷۵، ۵۳).

این نوع برداشت از مفهوم اکنونیت که کات از آن سخن می‌راند، راه‌گشا است. عناصر زمان و مکان اجازه تفاسیر متناسب با وضعیت شخصیت‌ها و فرد مفسر را به او می‌دهند. درک ما از زمانهٔ شکسپیر وابسته به درک ما از زمانهٔ خود ما است. فرد مفسر بر آثار شکسپیر و آثار شکسپیر بر فرد مفسر تأثیر می گذارند. شرایط و نهادهای اجتماعی مؤثر بر مفسر؛ زبان و فرهنگ وی؛ شرایط سیاسی؛ جنسیتی و نژادی وی اثر جدیدی را تولید می کنند که شاید در مقابل تفسیری از نگاه مفسری دیگر در عصر یا مکانی دیگر قرار می گیرد.

دیگر مسئلهٔ مهم برای کات در بازخوانی معاصر؛ زمان اثر و زمان مخاطب است. دو زمان مهم وجود دارد: زمانی که بازیگران آن را اجرا می کنند که همان زمان موجود در متن و روایت آن است. وقایع متن در این زمان رخ می‌دهند که به بیان دیگر همان اکنونیت متن است. زمان دوم نیز، زمانی است که مخاطبان در آن زندگی می کنند که همان اکنونیت مخاطب است. «در تئاتر همیشه دو زمان وجود دارد: یکی زمان تماشاگران است که حتی تا زمان خاموشی نور جایگاه تماشاگران ادامه می‌یابد و دیگری زمان یا زمان‌های به سرعت تغییرپابنده‌ای است که بر صحنه می گذرند. معاصر بودن همان ارتباط میان این دو زمان است» (کات، ۱۳۹۷، ۱۹). به عقیده وی زمانی اثر معاصر می‌شود که میان این دو زمان ارتباط برقرار شود. این دو زمان، یا اکنون، است که با ارتباط تنگاتنگ میان یکدیگر به واقع، واژهٔ معاصر بودن را پدید می‌آورند.

در پرتوی همین ارتباط بود که؛

ریچارد سوم[۱۸] در لباس استالین ظاهر می‌شد، فورتینبراس که در نمایشنامه هملت نظم از دست‌رفته را به کشور بازمی‌گرداند، دیگر ناجی سیاسی دانمارک نبود؛ او رهبر نیروهای شیطانی و مخوفی می‌شد که در پشت مرزهای دانکارک پرسه می‌زد و در انتظار حمله به‌سر می‌برد. هملت دیگر قهرمانی شریف محسوب نمی‌شد؛ وی اکنون عامل خودویرانی ملی به حساب می‌آمد. کلادیوس[۱۹]، به‌جای اهریمن، رهبر نیرومندی بود که گناه و تردید، وی را از پای در می‌آورد. (براهیمی، ۱۳۷۵، ۴۶)

نظام موجود در متن یا همان اکنونِ متن که از آن یاد شد بر اساس اکنونِ مخاطب، مفسر و تولیدکننده اثر تفسیر شده، معنا می‌یافت. همهٔ اهمیتِ خوانش مجدد در این نکته نهفته است؛ زیرا «شکسپیری که معاصر ما نباشد، شکسپیری است که به هیچ کجا و هیچ دوره‌ای تعلق ندارد» (براهیمی، ۱۳۷۵، ۴۷).

بررسی نمونه‌های موردی: *طوفان*[۲۰] و *هملت*

اجرای *طوفان* به کارگردانی پیتر بروک در سال ۱۹۹۰

بروک تا پیش از سال ۱۹۹۰، *طوفان* را دو بار در سال‌های ۱۹۵۷ و ۱۹۶۸ زمانی که با کمپانی رویال شکسپیر در استراتفورد همکاری داشت، اجرا کرده بود. او در سال ۱۹۹۰، پس از مسافرت به آفریقا و نیز اجرای نمایش‌های *مهابهاراتا* و *مجمع پرندگان* به همراه گروه بین‌المللی و چندملیتی خود، به پاریس بازگشت و برای حفظ این گروه، نیاز به اجرای نمایشی دیگر داشت. انتخاب نمایشنامه *طوفان* برای اجرا، بر حسب اتفاق رُخ داد، زیرا بروک به‌دنبال متنی متناسب با اعضای گروهش بود. او شناخت مناسبی از نمایشنامه داشت چرا که پیش از این دو بار *طوفان* را به صحنه برده بود.

نگاهی به اجرای *طوفان* در سال‌های ۱۹۵۷ و ۱۹۶۸

بروک نخستین بار *طوفان* را در استراتفورد و با بازی جان گیلگوود[۲۱] در نقش پرسپرو[۲۲] به نمایش درآورد. اجرایی با بازیگران تمام انگلیسی و بر اساس سنت‌هایی که عموماً در اجراهای *طوفان* مورد توجه قرار می گرفت. کات درباره این دست از اجراها بیان می کند که؛

در انگلستان طوفان بر اساس اقتباس دراید‌ن[۲۳] از این اثر اجرا می‌شد. این اقتباس، داستانی پری‌وار و بی معنا بود. دوران رمانتیسم برای این اثر تفسیری سمبولیک به ارمغان آورد و از آن طوفانی وهم‌گرا ساخت که اجرای آن با ماشین‌آلات صحنه‌ای و تمهیدات بصری صورت می‌گرفت. این دو سنت بد -یکی داستان پری‌وار و دیگری برداشت تمثیلی- به‌هم‌پیوسته‌اند و اثرات آن تا به امروز در تفاسیر طوفان به‌جا مانده است. شاعرانه کردن اثر، جایگزین آن شعر عالی شد، نگاه تمثیلی جای اخلاق برین را گرفت و کیفیات دراماتیک طوفان در زیباشناسی‌های مبهم گم شد؛ چنان که تلخی فلسفی نمایش نیز از دست رفت. طوفان هرچه بیشتر و بیشتر به داستانی پری‌وار، رمانتیک و اپرایی تبدیل شد و نقش اصلی در آن به بالرینی محول گشت که لباس چسبان می‌پوشید، بال‌های توری نقره‌اش را تکان می‌داد و توسط ابزار صحنه‌ای در هوا معلق بود. (کات، ۱۹۶۷/۱۳۹۰، ۳۴۵)

بروک در اجرای بعدی خود از *طوفان* در سال ۱۹۶۸ شیوه‌ای تجربی به‌کار برد و به سراغ رویکردی دیگر رفت. او یوشی اویدا، که بازیگری ژاپنی در تئاتر نو[۲۴] بود را علی‌رغم ضعف اویدا در زبان انگلیسی، به‌عنوان آریل[۲۵] برگزید. بقیه گروه را بازیگران انگلیسی تشکیل داده بودند. به همین علت تفاوت آریل که یک پری بود، با تفاوت زبان و سنت تئاتری و بدن وی که در تئاتر نو تربیت شده بود آشکار می‌شد. تمرکز اجرا بر نمایش جهان جادو و نیز بر آکروبات‌بازی شرقی قرار گرفت، که بروک از این تمهید در *رویای شب نیمه تابستان* نیز بهره جسته بود.

نمایش از نقاشی باغ لذات زمینی[۲۶] اثر هیرونیموس بوش[۲۷] استفاده می‌کرد، که یان کات آن را به‌عنوان تمثیلی از جزیره در نظر گرفته بود. "باغ لذات زمینی" به باغ جهنم[۲۸] تبدیل می‌شد و بازیگران هرم بزرگی را بر روی داربست‌ها شکل می‌دادند: کالیبان[۲۹] در بالای هرم و سیکروکس[۳۰] در زیر

آن، آریل را زندانی نگاه می‌داشتند. نجوای "این چیز متعلق به تاریکی از آن من است" توسط گروه خوانده شده و آنان خود را آمادهٔ کشتن پرسپرو می‌کردند.(Croyden, M., 1969)

بروک هر چند خود را در نمایش مفهوم تاریکی در اجرای *طوفان* موفق می‌دید اما به صحنه بردن جادو و پریان همواره چالشی بزرگ برای او به حساب می‌آمد. او معتقد بود: «لایهٔ مربوط به پریان مشکل‌دار خواهد ماند – برخلاف دوره شکسپیر – امروزه فقط می‌توانیم از کودکان بخواهیم که به روح باور داشته باشند» (بروک، ۱۳۸۴/۱۹۹۸، ۱۹۵). بروک به‌خوبی می‌دانست که درک جهان شکسپیر در نمایشنامه‌هایی همچون *هملت*، *طوفان* و *مکبث*، بدون درک جهان ارواح ناممکن بود، مفهومی که مردم در عصر شکسپیر آن را به‌راحتی می‌پذیرفتند.

نحوهٔ انتخاب بازیگران برای اجرای نمایش *طوفان* در سال ۱۹۹۰

بروک که به تازگی اجرای مهابهاراتای خود را به‌پایان رسانده بود، با همان گروه چند ملیتی تمرینات خود را بر روی نمایش طوفان آغاز کرد. «بازیگران از فرهنگ‌هایی آمده بودند که در آن، تصویر خدایان، جادوگران، ساحرگان و اشباح، واقعیت‌های عمیق انسانی را بیدار می‌کرد. به همین شکل بود که بروک با انتخاب متن برای بازیگر به جای بازیگر برای متن، نگرهٔ غربی پیرامون عالَم روحانی را به چالش کشید»(Savin, J., 1992). بر همین اساس بروک، سوتیگی کویاته[۳۱] را در نقش پرسپرو و باکاری سانگاره[۳۲] را در نقش آریل برگزید؛ هر دو آفریقایی‌تبار و سیاه‌پوست. بروک همچنین دیوید بنت[۳۳]، بازیگر سفیدپوست آلمانی را برای نقش کالیبان برگزید. استدلال بروک آن بود که ؛

معمولاً کالیبان را یا به صورت هیولایی لاستیکی یا پلاستیکی می‌سازند یا او را سیاه‌پوست می‌گیرند تا سیاهی رنگش، به گونه‌ای پیش‌پاافتاده، نشان دهد برده است؛ ولی من می‌خواستم تصویر تازه‌ای از کالیبان ارائه دهم که همان سرکشی بی‌امان، خطرناک و مهارنشدنی آدمی بالغ و امروزی را داشته باشد. (بروک، ۱۳۸۴/۱۹۹۸، ۹۷)

بروک در انتخاب بازیگران خود، معادلات نژادی معمول در اجراهای *طوفان* برای نمایش اربابان و بردگان را وارونه کرد. این ترفند نه فقط در جنبه محتوایی، بلکه به لحاظ شکلی و تلاش برای نمایش جادو نیز مؤثر بود. بروک که در اجرای دومش از نمایشنامه *طوفان* با سویه‌ای تجربی، کالیبان را هیولایی چاق اما منعطف با نمایش اعمال جنسی فراوان نشان داده بود، حال به نگاه کات نزدیک‌تر می‌شد. کالیبان به‌طور سنتی به شکل هیولا یا موجودی خزنده نمایش داده می‌شد، اما کات معتقد است؛

روی صحنه کالیبان نیز مثل آریل بازیگری است که لباس مخصوص بر تن دارد... اما بیشتر دوست دارم او را به شکل انسان ببینم. استعارهٔ هیولاوش بودن او در قالب کلمات بیان شده است و با کیفیت واقعی اطوار، صورتک و چهره‌آرایی بازیگر تفاوت دارد. کالیبان انسان است نه هیولا چنان‌که آلادریس نیکول[۳۴] به درستی اشاره کرده است، کالیبان به شعر سخن می‌گوید. در جهان شکسپیر به نثر سخن گفتن فقط متعلق به شخصیت‌های فرعی و گروتسک است که نقش مهمی در نمایش ندارند. (کات، ۱۳۹۰/۱۹۹۸، ۳۸۶)

مسئله مهم در انتخاب بازیگر آن بود که بروک، به درکی متفاوت از مفهوم اکنونیت در نمایشنامه *طوفان* دست یافته بود. با قیاس میان اجراهایی که او پیش‌تر، از *طوفان* به صحنه برده بود، می‌توان دریافت که بروک به دنبال شکل دادن به درکی متفاوت و به دور از کلیشه‌ها از این نمایشنامه بود. درک او از اکنونیت در اجرای این نمایشنامه اجازه نمی‌داد تا شخصیت‌های نمایش را در قالب‌های کلیشه‌ای نژادی تجسم بخشد. انتخاب بازیگران *طوفان* اجازه می‌داد تا نمایشنامه، که از نظر کات نمایشنامه‌ای در باب اخلاقیات بود، با برداشتی سنتی نسبت به برده‌داری، نژاد و اخلاقیات تحلیل نشود.

تصویر ۱. *پرسپرو و میراندا در نمایش طوفان به کارگردانی پیتر بروک* (https://www.thehindu.com/entertainment/theatre).

انتخاب بازیگر میراندا[۳۵]

بروک برای ایفای دو نقش میراندا و فردیناند[۳۶] معتقد بود باید به سراغ بازیگرانی در محدودهٔ سنی شخصیت‌های نمایشنامه برود. این نکته به‌ویژه برای کاراکتر میراندا صادق بود. در نمایشنامه، او دختری نوجوان است که از جوامع انسانی به دور بوده و تحت نظارت سخت پدرش تا این سن پرورش یافته است. از منظر بروک اهمیت داشت که نقش این دختر سیزده، چهارده‌سالهٔ تنها مانده در جزیره را، دختری در حدود سنی خودش بازی کند. بروک می‌گفت: «این شخصیت فرق دارد، مثل نقش‌های پیچیده‌تر نیست که می‌توانیم به شیوه‌های مختلف به آن برسیم. نقش میراندا واقعاً به بازیگری جوان نیاز دارد که حتی بتوان در بدنش دید که به شیوه‌ای متفاوت از شیوه‌های مرسوم تربیت شده است» (مافیت، ۱۳۹۴/۲۰۰۰، ۵۹). از نظر بروک، اگر نقش میراندا را بازیگری با سن بالاتر بازی می‌کرد در هر حال نتیجه‌ای تصنعی و بی‌معنا به‌بار می‌آورد، زیرا شخصیت خاصّ میراندا، بازیگری این گونه می‌طلبید. بروک حتی پا را فراتر گذاشت، او «یک دختر چهاردهٔ ساله هندی را پیدا کرد که مادر خلاق اما شدیداً سنتی و پیرو

رسومش، به او تمرین‌های سخت‌گیرانهٔ حرکات موزون هندی را آموزش داده بود و میراندای دیگری [را هم درنظر گرفت] که رگ ویتنامی داشت» (مافیت، ۱۳۹۴/۲۰۰۰، ۵۹). شرایط ویژه‌ای که در نمایش *طوفان* با آن رو به رو بود، این تمهیدات را اجتناب‌ناپذیر می‌ساخت. میراندا دختری بود که بخش عمده‌ای از زندگی‌اش را در یک جزیره سپری کرده و فقط پدرش را دیده بود و تحت تربیت عجیب و ویژهٔ او قرار داشت و حالا اولین بار است که با دیگر انسان‌ها ارتباط برقرار می‌کند، شرایطی که «هیچ دختر پاریسی یا فرانسوی نمی‌توانست برای این نقش فراهم آورد» (مافیت، ۱۳۹۴/۲۰۰۰، ۶۰). در پرتو دیدار این دو شخصیت در این شکل از انتخاب بازیگر، خوانش متن کیفیتی بی‌بدیل می‌یافت. لحظاتی که در رابطه میراندا و فردیناند شکل می‌گرفت، مخاطب را نه در برابر قطعه‌ای عاشقانه، بلکه در برابر برخورد دو جهان متفاوت با یکدیگر قرار می‌داد. این ترفند نه فقط شبکهٔ نامریی روابط نمایشنامه را دقیق‌تر معرفی می‌کرد، بلکه مرتبط با جهان معاصر مخاطب و برخوردهای بینافرهنگی روزافزون آن نیز بود.

مسئلهٔ صحنه‌پردازی و مکان نمایش در اجرای *طوفان*

بروک در اجرای اول خود از نمایشنامه *طوفان* در استراتفورد، تصویرسازی‌های بزرگ و صحنه‌پردازی‌هایی شکوهمند را تجربه کرده بود. در اجرای دوم خود نیز، سویه‌های حرکت/بدن‌محور را در صحنه‌ای انباشته از داربست‌ها و سازه‌های کاربردی مورد آزمون قرار داد؛ اما پس از این دوران با مفهوم تازه‌ای به نام «فضای خالی» درگیر شد. بروک به همراه طراح صحنه خود کلوئه اوبولنسکی[۳۷]، طرح‌های گوناگونی را به آزمون گذارد. او نمایش خود را این‌گونه توصیف می‌کند: «باید مجموعه‌ای از بازی‌هایی باشد – منظورم از بازی به معنای تحت‌اللفظی آن است - که گروه اندکی از بازیگران اجرایش کنند» (بروک، ۱۳۸۴/۱۹۹۳، ۹۵). اما بروک مشکلی بر سر راه خود داشت. او نیز همچون کات، نمایشنامه را با دو مقدمه و دو پایان در نظر می‌گرفت. مقدمهٔ نخست، ماجرای کشتی طوفان‌زده‌ای بود که به جزیره وارد می‌شود و سپس مقدمهٔ دوم که داستان زندگی پرسپرو و وقایع پیش آغازین نمایشنامه است. به جز مقدمهٔ اول که بر دریا می‌گذشت، بقیهٔ نمایش تماماً در جزیره اتفاق می‌افتد. بروک نیز به مانند کات معتقد بود که این جزیره مکانی نمادین است و نه مکانی واقعی که نیازمند طراحی‌صحنه‌ای دقیق باشد. «جزیرهٔ پرسپرو صحنه‌ای است که جهان واقعی - و نه آرمان‌شهر – را به شکل سمبولیک نشان می‌دهد. شکسپیر به هنگام سخن گفتن مستقیم خود با تماشاگران، به صراحت و تقریباً با تأکیدی بسیار، این نکته را توضیح می‌دهد» (کات، ۱۳۹۰/۱۹۶۷، ۳۶۴). بروک تصمیم گرفته بود اجرا، با نمایش مکانی واحد پیش برود و صحنهٔ کشتی و طوفان را به کمک بازیگران بنا کند. همچنین ترفندهای متفاوتی را امتحان کرد تا صحنه‌ای واحد برای مکان بازی بسازد. او از طرح باغ ذن، و از فرشی که در منطق‌الطیر از آن استفاده کرده بود و محوطهٔ بازی ساخته شده از خاک سرخ بهره گرفت. همچنین وسایلی مانند الوار و بیل و چوب بامبو و غیره نیز به‌عنوان وسایل بازی به‌کار گرفته شدند. پس از آن، بروک اجرایی آزمایشی برای کودکان یک مدرسه، در فضای کلاس درس به صحنه بُرد. این اجرا سبب شد تا وی ایده‌های جدیدی پیرامون فضای خالی بیابد و به اجرایش سامان بخشد. این تمرین یا اجرای آزمایشی بر اساس نظریهٔ تئاتر بی‌واسطهٔ بروک انجام شد. تئاتری که نیازمند هیچ چیز به‌جز فضای خالی و خلاقیت و آزمون و خطای انسان به‌مثابه بازیگر در این فضا و نیز تجربه‌ای تازه به همراه تماشاگر نبود. او خواستار شکلی از تئاتر بود که وانمود نمی‌کرد چیزی غیر از تئاتر است. از دل همین تمرین، صحنهٔ او کامل شد. طراح صحنه فرشی از بامبو ساخت و روی آن‌را با شن پوشاند؛ فرشی شنی که به‌عنوان محوطهٔ بازی در نظر گرفته شد. سپس از یک قایق اسباب‌بازی که کوچک و سرخ رنگ بود، برای نمایش کشتی طوفان‌زده بهره جست.

> *فضای بازیگران شامل پشت صحنه یک تئاتر واریته بود که فضای مستطیل شکل آن به جایگاه تماشاگران (اودوتوریوم[۳۸]) می‌رسید. کیفیت دیگر، شکل حفره‌گونهٔ جایگاه تماشاگران بود که در استفاده از تمهیدات تئاتری، تماشاگران را سهیم می‌کرد نه آنکه جدایشان کند. جایگاه تماشاگران اجازه حضوری نزدیک میان بازیگران و مخاطبان را می‌داد. صمیمیتی که با نشستن در ردیف اول افزایش می‌یافت. تماشاگران بر سه ضلع مکان بازی، به حالتی نیم‌دایره می‌نشستند. همکاری و نزدیکی مخاطبان و بازیگران، همچنین بازیگرانی که بروک برگزیده بود، طوفانی را از زمین قرمز صحنه پدید می‌آورد که اجازه می‌داد جادو زاده شود.*
> (Savin, J., 1992)

بروک در ساختمان و طراحی صحنهٔ سادهٔ خود، کیفیتی صمیمانه یافته بود که اجازه می‌داد کار بازیگران بدون واسطه منتقل و دیده شود. این شکل از صحنه‌پردازی، شبکه‌ای نامریی از روابط و شفافیتی بیانی از اجرا را درپی داشت. در پرتوی این‌گونه از صحنه‌پردازی، بروک می‌توانست اجرا را از اشارات سنتی و اپرایی تهی کرده و به جزیرهٔ نمادین مدنظر کات استحاله دهد.

نگاهی نهایی به اجرای *طوفان*

بازیگر آفریقایی‌تبار نقش پرسپرو که در سنّت نقالی بورکینافاسو تعلیم دیده بود، صدایی گرم و بیانی شیوا داشت، که شنیدن روایات پرسپرو را جذاب کرده و از زمختی و خشونت شخصیت می‌کاست. بازیگر آفریقایی‌تبار نقش آریل، دیالوگ‌های خود را همچون اوراد و افسون‌های ساحره‌های میهنش ادا می‌کرد. آریل که به عقیدهٔ کات نمادی از خواست آزادی بود، در اجرای بروک، از دیوار قدیمی سمت راست تماشاخانه‌ای که مکان اجرا بود بالا می‌رفت. کالیبان نیز زمانی که به از دست رفتن آزادی و به قول کات، غصب‌شدن مقامش به‌عنوان مالک بر حقِّ جزیره، سخن می‌راند، از همان دیوار بالا می‌رفت. بدین‌سان انگارهٔ آزادی در متن، به شکل نوعی بازی درمی‌آمد. تجسم کالیبان نه به کمک لباس، بلکه به یاری فیزیک ویژهٔ بازیگری که صورتی نسبتاً پهن، با اندامی تکیده، چشمی کم‌فروغ و پوستی رنگ‌پریده داشت، تحقق یافته بود. حرکات و اطوار بازیگر نیز انسانی بربر و متوحش که با عناصر طبیعت در پیوند بود را تداعی می‌کرد. صحنهٔ دیدار فردیناند با میراندا، در سایهٔ واقعیت زندگی آن‌ها طراحی شده بود: میراندا دختری با آموزه‌های سنتی و رشدیافته در طبیعت و فردیناند پسری امروزی و شهری.

بروک جادو را در برداشتی غیراروپایی و ریشه گرفته از تمدن‌های کم‌تر پیشرفته، با بازی‌هایی تا حدّی واقع‌گرایانه، دوباره زنده کرده بود.

بررسی اجرای نمایش *هملت* در سال ۲۰۰۲، به کارگردانی پیتر بروک

اجرای *هملت* توسط پیتر بروک جزو آثار متأخر اوست. بروک دو بار

در طول حیاتش *هملت* را به صحنه بُرد. یک بار در سال ۱۹۵۵ *هملت* را با بازی لارنس اولیویه در لندن اجرا کرده بود. این اجرا بعدتر در همان سال در مسکو نیز به نمایش در آمد. این اجرا که با استقبال خوبی نیز روبه‌رو شد، بیشتر بر اساس سنت‌های موجود، طراحی لباس و صحنه‌پردازی پرشکوه و بازیگری بر مبنای دقت در اجرای اوزان شعری طراحی شده بود. اجرای سال ۲۰۰۲ اما، در دورهٔ متاخر از تجربیات بروک، زمانی که او تئاتر بی‌پیرایهٔ خود را به اوج تکاملش رسانده بود، ساخته و پرداخته شد.

نگاهی به مکان اجرا و طراحی صحنهٔ *هملت*

این اجرا از *هملت*، که بعدتر برای پخش تلویزیونی نیز فیلم‌برداری شد، السینوری[۳۹] بی‌پیرایه به نمایش می‌گذاشت. اجرا در سالن بوفس دو نورد[۴۰]، سالن اصلی مرکز بین‌المللی تحقیقات تئاتر[۴۱]، به صحنه رفت. سالن تقریباً بدون تغییراتی چشم‌گیر با حداقل آماده‌سازی، برای اجرا مهیا شد.

> *طراحی صحنه، سویه‌ای کمینه‌گرا[۴۲] داشت. مکان بازی فرشی نارنجی و مربع‌شکل بود که در اطرافش چند بالش کوچک به رنگ‌های قرمز، سبز و مشکی قرار داشت. چند تکه فرش کوچک دیگر و دو مربع مشکی که با پارچه پوشانده شده بودند نیز برای اشاره به مکان‌های مختلف به چشم می‌خوردند. در قسمت چپ صحنه، جایگاهی کوچک و چوبی قرار داشت که نوازندگان با تعدادی سازهای بادی و کوبه‌ای آسیایی، اتفاقات صحنه را در مواقع خاص با موسیقی همراهی می‌کردند. نورپردازی عمومی و ساده بود. لباس بازیگران نیز بر خلاف رنگ‌های صحنه، عموماً با رنگ‌های خنثی طراحی شده بودند.* (Levin, K. D., 2002, p. 117)

بروک نمی‌خواست تا السینور را به شکل السینوری در دانمارک و در زمانی خاص نشان دهد، بلکه السینور او هر مکانی می‌توانست باشد. جایی که اندکی از هر فرهنگی را در خود نهفته داشت، اما بسیار ساده و خالی به‌نظر می‌رسید. تمام وسایل صحنه کاربردی خاص داشتند و هیچ کدام صرفاً جنبه نمایشی یا تزئینی نداشتند. او قصر نساخته بود، بلکه تلاش کرد با نمایش روابط و موقعیت‌ها و تصویری متفاوت از شخصیت *هملت*، فضای دهشتناک نمایش را به‌سادگی هر چه تمام‌تر و به‌دور از تکلف منتقل سازد. *هملت* بروک نمونهٔ کاملی از رویکرد فضای خالی او بود. بروک می‌پنداشت، نیاز نیست هر جایی از صحنه که خالی است با چیزی پر شود تا معنی‌ای را متبادر سازد یا شرایط نمایش را نشان دهد. او معتقد بود این رویکرد، اجرا را تک‌بُعدی می‌کند و این امکان را از دست می‌دهد که اجرا از آنچه هست فراتر رفته و یا از زمینهٔ تاریخی خود خارج شود؛ زیرا دیگر جایی برای کنش مخاطب و تخیل و تصور او باقی نگذاشته و همهٔ آنچه او می‌توانست در آن تخیل کند با جزئیاتی زیبا و نمایشی جایگزین می‌شود؛ اما اگر فضا را خالی رها کنیم، تخیل مخاطب می‌تواند آن فضای خالی را پر کند. بدینسان نمایش شبکه‌ای نامرئی از روابط در اجرای اثر، به شکلی آشکار تأثیرگذار خواهند بود.

انتخاب بازیگر و تئاتر بی‌پیرایه در *هملت*

نقش *هملت* را آدرین لستر[۴۳] بازیگر سیاه‌پوست انگلیسی ایفا می‌کرد. همچنین بازیگر نقش افلیا[۴۴] شانتالا شیوالینگاپا[۴۵]، بازیگر هندی بود. نقش‌های پولونیوس[۴۶]/گورگن[۴۷] اما توسط بازیگر سفیدپوست انگلیسی بروس میرز[۴۸] ایفا می‌شد. بازیگر سیاه‌پوست ترینیدادی جفری کیسون[۴۹]، عهده‌دار نقش‌های کلادیوس/روح بود. بروک در انتخاب بازیگران، قصد بازنمایی شرایط تاریخی *هملت* را نداشت. بازیگران از نژادها و ملیت‌های گوناگون بودند، درحالی که *هملت* شکسپیر در دانمارک و در بین مردمی سفیدپوست و مسیحی زندگی می‌کرد. همچنین هیچ اصراری بر اجرایی واقع‌گرایانه وجود نداشت. افلیا، پولونیوس و لایرتیس[۵۰] که همگی از یک خانواده بودند، با سه نژاد مختلف به نمایش درآمدند و این مسئله به وضوح در لهجه و ظاهرشان نمایان بود. بازیگر نقش *هملت* سیاه‌پوست و بازیگر نقش مادرش گرترود، سفیدپوست بود. بازیگران نمایندهٔ واقعیت نبودند، بلکه راهنمایانی بودند تا جهان *هملت* را به مخاطب نشان دهند؛ *هملتی* که قرار نبود نمایشی سنتی از کمال ادبی شکسپیر باشد. این رویه در انتخاب بازیگر، با اجرای نمایش *طوفان* تفاوت داشت. این بار بروک نه به دنبال وارونگی کلیشه‌های نژادی، بلکه به دنبال تغییر کارکردها بود. اجرای بروک، تلاشی برای بازنمایی دانمارک و نمایشی پیرامون تردید نیز نبود؛ بلکه *هملت* بروک نمایشی از وظایف تحمیل شده، اجبار، نظارت و تعقیب بود.

تصویر ۲. *هملت و گرترود در اثر پیتر بروک* (نسخه تلویزیونی تراژدی هملت ۲۰۰۲).

مقایسهٔ نظرات کات و بروک دربارهٔ نمایش *هملت*

> *هملت را به چند شکل می‌توان خلاصه نمود: به‌عنوان روایت تاریخی، داستانی هیجان‌انگیز و یا چونان نمایشی فلسفی. احتمالاً این سه نمایشنامه با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند، گرچه هر سه آن‌ها را شکسپیر نوشته است. اما اگر خلاصه کردن‌ها درست باشد، سناریوی هر سه نمایش شبیه هم خواهد بود؛ با این تفاوت که هر بار هملت، افلیا و لایرتیسی متفاوت خواهیم داشت.* (کات، ۱۹۶۷/۱۳۹۰، ۱۱۴)

انگارهٔ کات گوشزد می‌کند که *هملت* را می‌توان به اَشکالی گوناگون بازخوانی کرد. اَشکالی که همه در نمایشنامه موجودند، اما این انتخاب کارگردان یا مفسر است که کدام‌یک از درون‌مایه‌ها یا خوانش‌های *هملت* را برگزیند، بر کدام کاراکتر تمرکز کند و در نهایت چه چیز را نمایش دهد. انتخاب کات اما تمرکز بر ترس و اجبار دارد. کات با توجه به نمایشنامه، چنین برداشت می‌کند که در السینور پشت هر پرده کسی مخفی است و به حرف‌ها گوش می‌دهد. ترس و اجبار، بر عشق، خانواده، زناشویی و هر کنش انسانی سایه انداخته است. بروک نیز درونمایهٔ ترس، نظارت و جاسوسی را به نمایش می‌گذارد. در تمام صحنه‌ها کسی در ورای یکی از دالان‌ها به مکالمات شخصیت‌ها گوش می‌دهد و همه مشغول جاسوسی‌اند. در صحنهٔ *هملت* و افیلیا به‌عنوان مثال، «*هملت* می‌فهمد

که کلادیوس و پولونیوس گوش ایستاده‌اند. وحشی‌گری هملت زمانی که می‌گوید «به صومعه برو» همچنین پاره کردن نامهٔ افلیا، پاک کردن آرایش صورت افلیا، که در اصل آرایشی وجود ندارد، کشیدن موهایش و اعمال خشونت‌های او به نمایش درمی‌آیند. سپس او مستقیماً به پولونیوس و کلادیوس می‌گوید: «این مرا مجنون می‌سازد. من حکم می‌کنم که از این به بعد ازدواجی نباشد.» این دیالوگ، خاصیت سولی‌لوگی[۵۱] خود را از دست داده و تبدیل به واکنش مستقیم هملت به جاسوسی، نظارت و اعمال قدرت می‌شود» (Levin, K. D., 2002, p. 108). بروک صحنه‌ها را به این شکل طراحی کرد. بسیاری از اوقات حدیث نفس هملت و دیگران، خطاب به جاسوسی است که در جایی از صحنه پنهان شده. این روند برای هملت در صحنهٔ گفت‌وگو با گرترود[۵۲]، که پولونیوس در مقام جاسوس حضور دارد، و همچنین گفت‌وگو با روزنکرانتز[۵۳] و گیلدنسترن[۵۴] نیز تکرار می‌شود.

بروک اجرای هملت خود را با تمرکز بر شخصیت‌پردازی خاص خود از هملت پایه‌گذاری کرده بود. کات می‌گوید؛

> *هملت به‌مثابه یک سناریو داستان سه مرد جوان و یک دختر است. سه مرد جوان، هم‌سن‌وسال‌اند نام آن‌ها هملت، لایرتیس و فورتینبراس است و دختر، که جوان‌تر از آن‌ها است، افلیا نام دارد.... هیچ‌یک از آنان در برگزیدن نقش خویش، امکان و قدرت انتخاب نداشتند و نقش‌شان، که پیشاپیش در سناریو در نظر گرفته شده، از خارج به آن‌ها تحمیل شده است.... هملت نمایش شرایط تحمیل شده است. چنین درکی از متن، کلید تفسیر مدرن نمایشنامه است.... هملت تنها، وارث تاج و تختی نیست که سعی در گرفتن انتقام قتل پدرش را دارد. موقعیت هملت، او را تعریف نمی‌کند و یا به هر حال مشخص‌کنندهٔ موقعیت او از ورای شک نیست. موقعیت به او تحمیل شده است. هملت آن را قبول می‌کند اما همزمان علیه آن طغیان نیز می‌کند.* (کات، ۱۹۶۷/۱۳۹۰، ۱۱۸)

از نظر کات، شخصیت‌هایی همچون هملت، فورتینبراس، لایرتیس و افلیا، در نوعی اجبار تحمیل شده گرفتارند و رفتارشان نمایش‌دهندهٔ واکنش آن‌ها به این اجبار است. بروک برای اجرای خود فورتینبراس را کنار می‌گذارد و تمرکز خود را بر هملت، سپس افلیا و لایرتیس می‌نهد. او ترتیب صحنه‌ها را در همین راستا تغییر می‌دهد. صحنهٔ مشهور «به صومعه برو» میان هملت و افلیا، تبدیل به محصول مستقیم اجبار پولونیوس می‌شود، زیرا او می‌خواهد افلیا جاسوسی هملت را کند. افلیا در اجبار وظایف فرزندی، به این کار تن می‌دهد. صحنهٔ گورستان و دفن افلیا با ورود کلادیوس، گرترود و لایرتیس، تبدیل به صحنه‌ای می‌شود که آن‌ها را مجبور می‌سازد برای انجام وظیفه، دست به نزاع بزنند. بروک به تمهیدی ویژه نیز روی می‌آورد: بازی در چند نقش، توسط یک بازیگر.

بازی در چند نقش توسط یک بازیگر در تراژدی هملت

بروک پیشتر، در اجرای *رؤیای شب نیمهٔ تابستان*، از این تمهید استفاده کرده بود. کات دربارهٔ این ترفند بروک چنین می‌نویسد؛

> *از لحاظ فنی شرط استفاده از یک بازیگر برای دو نقش، یا بیشتر، این است که آن‌ها همزمان با هم روی صحنه نباشند و شرط دوم، داشتن زمان کافی برای اینکه بازیگر بتواند از نقش اول به نقش دوم درآید و تغییر شکل دهد. با این‌حال وقتی بروک در رؤیای شب نیمهٔ تابستان، همین ترفند "ایفای دو نقش توسط یک بازیگر" را به‌کاربرد، معانی نهفته در متن و توانش تئاتری‌شان را عیان ساخت. نقش‌های دوگانه‌ای که بروک ایفایشان را به فردی واحد محول کرده است، به‌ظاهر با یکدیگر مرتبط هستند، گویی هر نقش به‌مثابه خویشتنی دیگر است که در آینه‌ای متفاوت و قلمرویی مجزا یا زمانی دیگر منعکس شده باشد.* (کات، ۱۹۹۲/ ۱۳۹۷، ۱۸۰)

این ترفند در هملت بروک نیز چنین کارکردی دارد و علاوه بر این، نقش‌های دوگانه همگی در رابطه با هملت سازمان می‌یابند و روابط متفاوتی را با او برقرار می‌سازند.

گیلدنسترن/لایرتیس

بروک، گیلدنسترن را دوستی قدیمی برای هملت معرفی می‌کند که حالا به‌دلیل وظایف محوله توسط کلادیوس، تبدیل به جاسوس و زندانبان شده است. او که همزمان، هم دوستدار هملت است و هم از او می‌ترسد، در نهایت، بر سر انجام وظیفهٔ محول شده از سوی کلادیوس، جانش را از دست می‌دهد. او نیز درگیر تردید میان دوستی و وظیفه است. پس از حذف گیلدنسترن توسط هملت، روهان شیوا بازیگر نقش گیلدنسترن، دوباره در نقش لایرتیس برادر افلیا ظاهر می‌شود که پس از قتل پدرش پولونیوس به دانمارک بازگشته است. لایرتیس خودکشی خواهرش را می‌بیند و فشار کلادیوس سبب می‌شود او در موقعیت اجبار قرار گیرد تا برای انتقام یا عدالت تلاش کند، درست به‌مانند هملت. این دو شخصیت، رابطه همانندی با هملت برقرار می‌کنند. انگار بار دیگر، موقعیت هملت در نگاهی گروتسک نسبت به گیلدنسترن و تراژیک نسبت به لایرتیس، بازآفرینی می‌شود. یکی در گروتسک وظیفه‌ای حکومتی و دیگری در تراژدی، وظایف نسبت به خانواده را به نمایش می‌گذارند که وجوهی از شخصیت هملت را آشکار می‌سازند.

پولونیوس/گورکن

پولونیوس که دخترش را قربانی وظایف حکومتی خود می‌نماید، دوباره در نقش گورکن قبر او را حفر می‌کند. پولونیوس، افلیا را به ابزاری برای اثبات دیوانگی هملت تبدیل کرد. رابطه هملت و پولونیوس بر اساس برتری هوشی هملت نسبت به او شکل می‌گیرد. نمود این برتری در صحنهٔ تلهٔ موش یا نمایش در نمایش مشهود است. با این حال پولونیوس نسبت به هملت برتری قانونی دارد. او ناظر بر شاهزادهٔ دانمارک و رفتار اوست. اما همین وضعیت در مقایسه با گورکن به شکلی دیگر رقم می‌خورد. اکنون، این هملت است که مجذوب فهم گورکن از جهان می‌شود. هملت به اطلاعات گورکن نیازمند است، در حالی که به لحاظ جایگاه بر گورکن برتری دارد.

کلادیوس/روح پدر هملت

شاید مهم‌ترین چندنقشی برای یک بازیگر، کلادیوس/روح پدر هملت باشد. یان کات هملت را نمایشی با «شرایط تحمیلی» می‌دانست. حال شرایط تحمیلی هملت از کجا نشأت می‌گیرد؟ در ابتدا پدر اوست که مرده و روحی که بازگشته، وظیفه‌ای خطیر را بر دوش هملت نهاده است. وظیفهٔ انتقام از عمویش و وظیفهٔ کینه نداشتن از مادرش. هملت یکسره تحت فشار وظایفی است که بر او تحمیل شده. درست پس از صحنهٔ گفت‌وگوی هملت با روح، بازیگر نقش روح اینبار با نام کلادیوس، به همراه گرترود به صحنه آمده و به هملت فرمان می‌دهد تا در دانمارک مانده و با او همچون پدر واقعی‌اش برخورد کند. مسئلهٔ هملت همان است که کات به آن اشاره

کرد. هملت در میان وظایفی قرار می‌گیرد که خود آن‌ها را فرانخوانده و موقعیت به او تحمیل شده است. میان روح پدر هملت و کلادیوس یک چیز مشترک است: تحمیل. هر دوی آن‌ها می‌خواهند هملت به وظایفی تحمیلی تن دهد.

یان کات معتقد بود؛

> *هملت نمایشی است از موقعیت‌های قیاسی و سیستمی از آیینه‌ها، که موضوعی واحد در هر یک از آیینه‌ها انعکاسی تراژیک، دردناک، کنایه‌آمیز یا گروتسک‌وار دارد: تقارنی از سه پسر که هرکدام، یکی پس از دیگری، پدران خود را از دست داده‌اند... و دیوانگی هملت و افیلیا آیینه‌وار تکرار می‌شود.* (کات، ۱۹۶۷/۱۳۹۰، ۱۲۲)

بروک نمایش خود را با تمرکز بر هملت آفرید. در اجرای او، از فورتینبراس به جز اشارهٔ گورکن به پدر او نشانی نیست. لایرتیس تنها پس از مرگ پدرش و در زمان دیوانگی خواهرش به نمایش وارد می‌شود. در اجرای بروک صحنهٔ ابتدایی میان افیلیا و لایرتیس حذف شده و صحنهٔ «به صومعه برو» میان او و هملت جابه‌جا شده و زودتر از متن اصلی اجرا می‌شود. صحنهٔ گورستان نیز بیشتر، تمرکز خود را بر هملت و جدال او با لایرتیس قرار داده است تا دفن افیلیا. همچنین چند جابه‌جایی دیگر در صحنه‌های مختلف نمایش هملت مانند انتقال سولی‌لوگی معروف «بودن یا نبودن مسئله این است.» از پردهٔ سوم صحنهٔ اول، که پیش از قتل پولونیوس است به بعد از آن؛ موجب می‌شود که تمرکز بر شخصیت هملت افزایش یابد، به‌طوری که لایرتیس و افیلیا به مانند آیینه‌ای برای هملت عمل می‌کنند، زیرا که آن‌ها نیز بازتابی از شرایط اجبار، وظیفه و تحمیل هستند.

مخاطب معاصر و تئاتر بی‌پیرایهٔ بروک در اجرای هملت

هملت بروک در اوج تکامل شیوهٔ تئاتر بی‌پیرایه و ایدهٔ فضای خالی او به اجرا درآمد. علاقهٔ بروک به بازی، در معنای تحت‌اللفظی آن، در این اجرا مشهود بود. شمشیربازی‌ها با ترکه‌های چوبی و به شکل بازی‌های کودکانه اجرا می‌شدند. گور با سه بالش مشکی و پیکرهٔ افیلیا نیز با تکه پارچه‌ای قرمز به نمایش درآمدند. دربار یان بر بالش‌های رنگی و یا چهارپایه‌هایی کوچک بر زمین می‌نشستند. خبری از تصویرسازی‌های عظیم نبود. بازیگران که از نژادهایی با زبان‌ها و لهجه‌های گوناگون بودند، در کنار هم به اجرای متنی می‌پرداختند که قصدی بر باورپذیری نداشت؛ بلکه تلاش می‌کردند تا تخیل تماشاگر را در فضایی خالی به پرواز درآورده و مخاطب را با روابط حاکم بر السینور آشنا سازند. قصدی بر سنخیت تاریخی نبود، نه در تصویر اجرا و نه در اجرای بازیگران از دیالوگ‌های موزون شکسپیر. بازیگران به راحتی و به فراخور معنی کلام و نه آوای آن، اشعار را بر زبان می‌راندند، تکنیکی که بروک پیشتر در شاه لیر نیز از آن استفاده کرده بود. «به عقیدهٔ بروک وفاداری بازیگر و هنرمند در عالم تئاتر به کلمات و یا متن و یا حتی به سبک و دوره و زمان و مکان نیست. وفاداری بازیگر یا هنرپیشهٔ تئاتر، در هنگام اجرای نمایشنامه‌ای چون *تراژدی هملت*، وفاداری به هستهٔ اصلی نمایش و مغز اثر است» (شاهرخی، ۱۳۷۶). در اجرای بروک، تمهیدات نوری در حداقل بود و عموماً از نور طبیعی یا نور شمع و ترکیب آن‌ها استفاده می‌شد. به جز صحنهٔ توبهٔ کلادیوس، از هیچ نور رنگی دیگری بهره نگرفتند و آنجا نیز سایه‌بازی اتفاق می‌افتاد. همچنین صدا و افکت با امکانات سنتی تئاتر شرق به اجرا درمی‌آمد و موسیقی نیز در صحنه‌های محدودی مانند نبردها یا مونولوگ حزن‌انگیز افیلیا همراهی می‌کرد. صحنهٔ تله موش بسیار کوچک تدارک دیده شده بود و از تکنیک‌های سنتی مانند زن‌پوشی بهره می‌جست. بروک نه با معاصرسازی به معنای به‌روزکردن موقعیت‌ها در دنیای امروز، بلکه با پرهیز از تکلف و تصویرسازی‌های عظیم، قصد داشت تا در نمایش «شبکهٔ نامرئی روابط» را در بستری «شفاف» به مخاطب معاصر ارائه دهد. از این طریق تماشاگر به راحتی هملت را درک کرده و به جهان او وارد می‌شود؛ شیوه‌ای که عصارهٔ دورهٔ نهایی کارهای بروک بود.

نتیجه‌گیری

پیتر بروک از دایرهٔ وسیعی از تجربیات گوناگون در تئاتر بهره‌مند بود. او در آخرین تجربه‌ها و نظریات خود به شکلی از تئاتر دست می‌یابد که آن را تئاتر بی‌واسطه می‌خواند. شیوه‌ای که حاصل آزمون و خطاها و زادهٔ روند تغییرات در تجربه‌های بروک است. این روند که در طول زمان موجب شکل‌گیری تئاتر بی‌واسطه و ایدهٔ فضای خالی می‌شود در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته است. همچنین آرای یان کات در باب عنصر اکنونیت، که اساس کار او در خوانش معاصر از آثار شکسپیر است، به بحث گذاشته می‌شود، کیفیتی که وابسته به درک زمان یا اکنونیت اثر، زمان یا اکنونیت مخاطب و از رابطه و هم‌پوشانی آن‌ها شکل می‌گیرد.

در این مقاله به بررسی دو نمایش *طوفان* و *تراژدی هملت* به کارگردانی پیتر بروک پرداخته‌ایم. چگونگی ارتباط آرای یان کات با اجراهای بروک، هم در عرصه‌های محتوا و شکل، و پیوند آن‌ها با مفهوم اکنونیت در نظریات کات می‌تواند راه‌گشای تاریخ‌زدایی از آثار کلاسیک و تاریخی باشد. اکنونیتی که بعدتر بروک نیز چه در پایه‌های تحلیلی خود از متون و چه در شیوه‌های اجرایی خود که در نهایت در مجموعه‌ای به نام تئاتر بی‌واسطه در کنار هم قرار می‌گیرند.

شیوهٔ تئاتر بی‌واسطه و ایدهٔ فضای خالی دارای کیفیات ویژه‌ای هستند. سادگی این شیوه‌ها در عناصر اجرایی و روش‌ها می‌توانند فاصله‌ای را فروکاهند تا تماشاگران را به کمک عناصر اجرایی، با ارزش‌های فرهنگی و تاریخی متون کلاسیک جهان در فضایی معاصر درگیر سازند. پژوهشگران پیشنهاد می‌نمایند تا شیوه‌های اجرایی و ایده‌های پیتر بروک در اجرای آثار کلاسیک، در مطالعه‌ای تطبیقی با شیوه‌های اجرایی نمایش‌های سنتی ایرانی مقایسه شوند. به‌عنوان پیشنهاد برای پژوهش‌های آتی، می‌توان به نقطه نظرات کات در باب نمایشنامه‌های کلاسیک یونانی و تأثیر خوانش او بر اجرای کارگردانان معاصر پرداخت.

پی‌نوشت‌ها

1. Peter Brook.
2. Immediate Theater.
3. Jan Katt.
۴. Holy Theater، تئاتر قدسی، مفهومی برگرفته از مطالعه ادیان و مذاهب، که توسط پیتر بروک عنوان شده است. تئاتر قدسی تئاتری است انسانی، بیان‌کنندهٔ حقایق ناپیدای انسان که با زبانی کامل، تماشاگر را به خودحقیقی‌اش نزدیک می‌کند و وظیفه آن نمایاندن امر ناپیدا (امر قدسی)ست که می‌تواند از دو راه صورت گیرد: ۱.حذف حواس پنج‌گانه و جایگزین‌کردن قوای ذهنی مخاطب همچون تصور، تجسم، تداعی و تخیل؛ ۲. آشنایی‌زدایی از امور آشنا (شفیعی و قاضی، ۱۴۰۲).
5. Deadly Theatre.

۶. Rough Theatre، تئاتر زمخت به بازه وسیعی که از تئاترهای عامه پسند تا اجراهای سیاسی تا اجراهای برشت را در بر می‌گرفت، اطلاق می‌شود. در نظر بروک نقطه اشتراک این طیف وسیع در مرئی‌بودن و قابل درک‌بودن حادث می‌شد. در اصل این شکل از تئاتر برای مخاطب سهل الوصول بود.

7. Transparency. 8. Invisible network.

۹. Josef Stalin، رهبر مستبد حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی از ۱۹۲۴ تا مرگش در ۱۹۵۳.

10. Gender of Rosalind. 11. Bertolt Brecht.

12. Johann Wolfgang von Goethe. 13. Hamlet.

۱۴. Louis XV، پادشاه فرانسه.

۱۵. Georges Danton، وکیل و از چهره‌های اصلی انقلاب فرانسه.

۱۶. Maximilien Robespierre، از چهره‌های اصلی انقلاب فرانسه.

17. Fortinbras. 18. Richard III.

19. Claudius. 20. The Tempest.

۲۱. John Gielgud، بازیگر انگلیسی.

22. Prospero.

۲۳. John Drayden، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی. وی همچنین اقتباس‌هایی از آثار شکسپیر مانند آنتونی و کلئوپاترا و طوفان نگاشته بود.

۲۴. Noh Theater، شکلی سنتی از تئاتر ژاپن.

25. Ariel.

۲۶. *The Garden of Earthly Delight*، نقاشی سه لت که به نمایش آفرینش بهشت و جهنم می‌پردازد.

۲۷. Hieronymus Bosch، نقاش هلندی.

۲۸. *Garden of Hell*، لت سوم و مرتبط با جهنم در نقاشی *باغ لذات زمینی*.

29. Caliban. 30. Sycorax.

31. Sotigui Kouyate. 32. Bakary Sangare.

33. David Bennent.

۳۴. Allardyce Nicoll، استاد ادبیات و منتقد انگلیسی.

35. Miranda. 36. Ferdinand.

۳۷. Chloé Obolensky، طراح صحنه و لباس تئاتر و اپرای یونانی.

38. Auditorium.

۳۹. Elsinore Castle، مکان اصلی نمایش هملت.

40. Bouffes du Nord.

۴۱. International Centre for Theatre Research، در سال ۱۹۷۰ بروک به فرانسه نقل مکان کرد و به همراه میشلین روزان، مرکز بین‌المللی تحقیقات تئاتر را در پاریس تأسیس نمود. این بنیاد مجمعی چندملیتی از بازیگران، رقصنده‌ها، اجراگران، نوازندگان و غیره بود. با اینکه مرکز گروه در پاریس استقرار داشت، بروک به همراه گروهش، سفرهای زیادی به آفریقا و خاورمیانه داشتند و به اجرا در روستاهای دور افتاده، کمپ پناهجوها و غیره می‌پرداختند. بسیاری از افرادی که گروه بروک برای آن‌ها اجرا می‌کردند برای اولین بار با پدیده تئاتر روبه‌رو می‌شدند.

42. Minimal. 43. Adrian Lester.

44. Ophelia. 45. Shantala Shivalingappa.

46. Polonius. 47. Grave Digger.

48. Bruce Myers. 49. Jeffery Kissoon.

50. Laertes.

۵۱. Soliloquy، حدیث نفس.

52. Gertrude. 53. Rosencrantz.

54. Guildenstern.

References

Brahimi, M. (1996). *Shakespeare and cinema: A collection of articles* [Shakespeare va cinema majmueh maghalat]. Farabi Cinema Foundation Publications. (In Persian)

Brook, P. (1993). There is no secret [Rāzī dar miyān nīst]. (M. Shahba, Trans.). Hermes. (Original work published 2005)

Brook, P. (1998). My life in time [Zendegi man dar gozar zaman]. (K. Moradi, Trans.). Ghatreh. (Original work published 2005)

Brook, P. (1984). *The empty space* [Fazā-ye khālī]. (M. R. Liravi, Trans.). General Office of Sima Research. (Original work published 2006)

Brook, P. (2013). *The quality of mercy* [Lotf-e bakhshesh]. (H. Ahya, Trans.). Nila Publications. (Original work published 2016)

Croyden, M. (1969). Peter Brook's "Tempest". *The Drama Review: TDR*, *13*(3), 125–128. https://doi.org/10.2307/1144467

Fortier, M. (2002). *Theory/theatre: An introduction* [Nazariyeh dar te'ātr]. (F. Sojoodi, Trans.). Islamic Culture and Art Research Institute. (Original work published 2009)

Hodge, A. (2000). *Twentieth-century actor training* [Āmūzesh-e bāzīgarī dar qarn-e bistom]. (H. Hooshmandi, Trans.). Afkar Publishing. (Original work published 2009)

Kott, J. (1967). *Shakespeare our contemporary* [Shakespeare mo'āser-e mā]. (R. Sarvar, Trans.). Bidgol Publishing. (Original work published 2011)

Kott, J. (1992). *The gender of Rosalind* [Jensiyat-e Rozālind]. (R. Sarvar, Trans.). Bidgol Publishing. (Original work published 2018)

Kott, J., & Marowitz, C. (2001). *Conversations about Shakespeare* [Goft-o-gūhāyi darbareh Shakespeare]. (R. Sarvar, Trans.). Afraz Publishing. (Original work published 2012)

Levin, K. D. (2002). Two "Hamlets". *Shakespeare Quarterly*, *53*(1), 106–115. http://www.jstor.org/stable/3844042

Moffitt, D. (2000). *Between two silences* [Miyān-e do sokūt]. (A. Mansouri, Trans.). Afraz Publications. (Original work published 2015)

Mitter, S. (1992). Systems of theatre [Shenākht-e nezāmhā-ye te'ātr]. (A. H. Mortazavi, Trans.). Ghatreh Publishing. (Original work published 2005)

Savin, J. (1992). Review of *The Tempest* by Le Centre International de Creations Theatrales & P. Brook. *Shakespeare Bulletin*, *10*(2), 20–22. http://www.jstor.org/stable/26353691

Shahrokhi, M. (1997). A critique of the play "Who's there?" "Hamlet" [Naqd-e namāyesh-e Key ānjāst? "Hamlet"]. *Cinema Theater Magazine*, 21(5), 26-28. http://noo.rs/O9TCM

براهیمی، منصور (۱۳۷۵). *شکسپیر و سینما مجموعه مقالات*. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

بروک، پیتر (۱۳۸۴). *رازی در میان نیست* (محمد شهبا، مترجم). تهران: هرمس. (چاپ اصل اثر ۱۹۹۳)

بروک، پیتر (۱۳۸۴). *زندگی من در گذر زمان* (کیومرث مرادی، مترجم). تهران: نشر قطره. (چاپ اصل اثر ۱۹۹۸)

بروک، پیتر (۱۳۸۵). *فضای خالی* (محمدرضا لیروای، مترجم). تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما. (چاپ اصل اثر ۱۹۸۴)

بروک، پیتر. (۱۳۹۵). *لطف بخشش* (حمید احیاء، مترجم). تهران: انتشارات نیلا. (چاپ اصل اثر ۲۰۱۳)

شاهرخی، مهستی (۱۳۷۶). نقدی بر نمایش کی آنجاست؟ «هملت». *مجله سینماتئاتر*، ۲۱(۵)، ۲۶-۲۸. http://noo.rs/O9TCM

فورتیه، مارک (۱۳۸۸). *نظریه در تئاتر* (فرزاد سجودی، مترجم). تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی. (چاپ اصل اثر ۲۰۰۲)

کات، یان (۱۳۹۷). *جنسیت رزالیند* (رضا سرور، مترجم). تهران: نشر بیدگل. (چاپ

اصل اثر ۱۹۹۲)
کات، یان (۱۳۹۰). *شکسپیر معاصر ما* (رضا سرور، مترجم). تهران: نشر بیدگل. (چاپ اصل اثر ۱۹۶۷)
کات، یان و مارووویتز، چارلز (۱۳۹۱). *گفت‌وگوهایی درباره شکسپیر* (رضا سرور، مترجم). تهران: نشر افراز. (چاپ اصل اثر ۲۰۰۱)
مافیت، دیل (۱۳۹۴). *میان دو سکوت* (علی منصوری، مترجم). تهران: انتشارات افراز.
(چاپ اصل اثر ۲۰۰۰)
میتر، شومیت (۱۳۸۴). *شناخت نظام‌های تئاتر* (عبدالحسین مرتضوی، مترجم). تهران: نشر قطره. (چاپ اصل اثر ۱۹۹۲)
هوج، الیسون (۱۳۸۸). *آموزش بازیگری در قرن بیستم* (هاجر هوشمندی، مترجم). تهران: نشر افکار. (چاپ اصل اثر ۲۰۰۰)