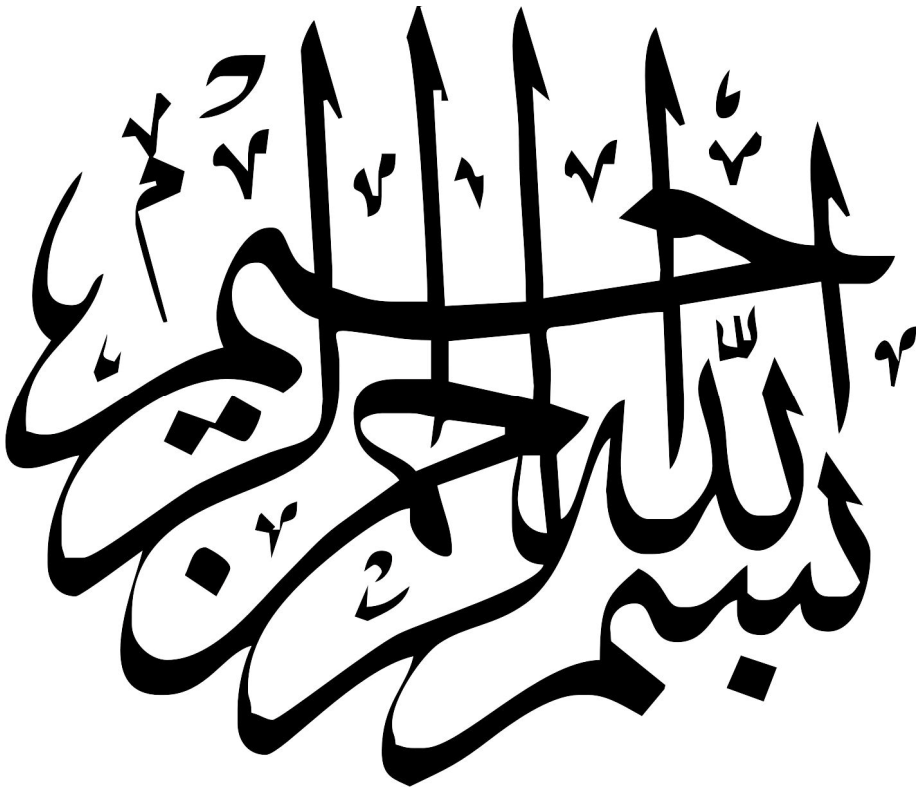
بسم الله الرحمن الرحيم

تائیدیه اعضای هیات داوران حاضر در جلسه دفاع از پایان نامه کارشناسی ارشد

اعضای هیئت داوران نسخه نهایی پایان نامه **آقای رضا ثروتی** تحت عنـوان: **شیوه های اجرایی دو کارگردان تئاتر لهـستان (تادئوس کانتور و یرژی گرتوفسکی)– پروژه عملی: کارگردانی نمایش «مکبث»** را از نظر فرم و محتوی بررسی نمـوده و پذیرش آنرا برای تکمیل درجه کارشناسی‌ارشد تائید می‌کنند.

اعضای هیات داوران	نام و نام خانوادگی	رتبه علمی	امضاء
۱- استاد راهنما	آقای دکتر مسعود دلخواه	استادیار	
۲- استاد ناظر	آقای دکتر مهدی حامد سقایان	استادیار	
۳- استاد ناظر	خانم دکتر سهیلا نجم	استادیار	
٤- استاد ناظر	آقای دکتر محمدرضا خاکی	دانشیار	
٥- نماینده تحصیلات تکمیلی	آقای دکتر محمدرضا خاکی	دانشیار	

آیین‌نامه حق مالکیت مادی و معنوی در مورد نتایج پژوهشهای علمی دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه: با عنایت به سیاست‌های پژوهشی و فناوری دانشگاه در راستای تحقق عدالت و کرامت انسانها که لازمه شکوفایی علمی و فنی است و رعایت حقوق مادی و معنوی دانشگاه و پژوهشگران، لازم است اعضای هیأت علمی، دانشجویان، دانش‌آموختگان و دیگر همکاران طرح، در مورد نتایج پژوهشهای علمی که تحت عناوین پایان‌نامه، رساله و طرحهای تحقیقاتی با هماهنگی دانشگاه انجام شده است، موارد زیر را رعایت نمایند:

ماده ۱- حق نشر و تکثیر پایان نامه/ رساله و درآمدهای حاصل از آنها متعلق به دانشگاه می باشد ولی حقوق معنوی پدید آورندگان محفوظ خواهد بود.

ماده ۲- انتشار مقاله یا مقالات مستخرج از پایان‌نامه/ رساله به صورت چاپ در نشریات علمی و یا ارائه در مجامع علمی باید به نام دانشگاه بوده و با تایید استاد راهنمای اصلی، یکی از اساتید راهنما، مشاور و یا دانشجو مسئول مکاتبات مقاله باشد. ولی مسئولیت علمی مقاله مستخرج از پایان نامه و رساله به عهده اساتید راهنما و دانشجو می باشد.

تبصره: در مقالاتی که پس از دانش‌آموختگی بصورت ترکیبی از اطلاعات جدید و نتایج حاصل از پایان‌نامه/ رساله نیز منتشر می‌شود نیز باید نام دانشگاه درج شود.

ماده ۳- انتشار کتاب، نرم افزار و یا آثار ویژه (اثری هنری مانند فیلم، عکس، نقاشی و نمایشنامه) حاصل از نتایج پایان‌نامه/ رساله و تمامی طرحهای تحقیقاتی کلیه واحدهای دانشگاه اعم از دانشکده ها، مراکز تحقیقاتی، پژوهشکده ها، پارک علم و فناوری و دیگر واحدها باید با مجوز کتبی صادره از معاونت پژوهشی دانشگاه و براساس آئین نامه های مصوب انجام شود.

ماده ٤- ثبت اختراع و تدوین دانش فنی و یا ارائه یافته ها در جشنواره‌های ملی، منطقه‌ای و بین‌المللی که حاصل نتایج مستخرج از پایان‌نامه/ رساله و تمامی طرح‌های تحقیقاتی دانشگاه باید با هماهنگی استاد راهنما یا مجری طرح از طریق معاونت پژوهشی دانشگاه انجام گیرد.

ماده ٥- این آیین‌نامه در ٥ ماده و یک تبصره در تاریخ۸۷/٤/۱ در شورای پژوهشی و در تاریخ ۸۷/٤/۲۳ در هیأت رئیسه دانشگاه به تایید رسید و در جلسه مورخ ۸۷/۷/۱٥ شورای دانشگاه به تصویب رسیده و از تاریخ تصویب در شورای دانشگاه لازم‌الاجرا است.

«اینجانب ..... دانشجوی رشته ..... ورودی سال تحصیلی ..... مقطع ..... دانشکده ..... متعهد می شوم کلیه نکات مندرج در آئین نامه حق مالکیت مادی و معنوی در مورد نتایج پژوهش های علمی دانشگاه تربیت مدرس را در انتشار یافته های علمی مستخرج از پایان نامه / رساله تحصیلی خود رعایت نمایم. در صورت تخلف از مفاد آئین نامه فوق الاشعار به دانشگاه وکالت و نمایندگی می دهم که از طرف اینجانب نسبت به لغو امتیاز اختراع بنام بنده و یا هر گونه امتیاز دیگر و تغییر آن به نام دانشگاه اقدام نماید. ضمناً نسبت به جبران فوری ضرر و زیان حاصله بر اساس برآورد دانشگاه اقدام خواهم نمود و بدینوسیله حق هر گونه اعتراض را از خود سلب نمودم»

امضا: .....

تاریخ: .....

۹۱/۸/۱٤

آیین نامه چاپ پایان‌نامه (رساله)های دانشجویان دانشگاه تربیت مدرس

نظر به اینکه چاپ و انتشار پایان نامه (رساله)های تحصیلی دانشجویان دانشگاه تربیت مدرس، مبین بخشی از فعالیتهای علمی - پژوهشی دانشگاه است بنابراین به منظور آگاهی و رعایت حقوق دانشگاه،دانش آموختگان این دانشگاه نسبت به رعایت موارد ذیل متعهد می‌شوند:

ماده ۱: در صورت اقدام به چاپ پایان نامه (رساله)ی خود، مراتب را قبلاً به طور کتبی به «دفتر نشر آثارعلمی» دانشگاه اطلاع دهد.

ماده ۲: در صفحه سوم کتاب (پس از برگ شناسنامه) عبارت ذیل را چاپ کند:

«کتاب حاضر، حاصل پایان نامه کارشناسی ارشد/ رساله دکتری نگارنده در رشته است که در سال در دانشکده دانشگاه تربیت مدرس به راهنمایی سرکار خانم/جناب آقای دکتر ، مشاوره سرکار خانم/جناب آقای دکتر و مشاوره سرکار خانم/جناب آقای دکتر از آن دفاع شده است.»

ماده ۳: به منظور جبران بخشی از هزینه‌های انتشارات دانشگاه، تعداد یک درصد شمارگان کتاب (در هر نوبت‌چاپ) را به «دفتر نشر آثارعلمی» دانشگاه اهدا کند. دانشگاه می‌تواند مازاد نیاز خود را به نفع مرکز نشر درمعرض فروش قرار دهد.

ماده ۴: در صورت عدم رعایت ماده ۳، ۵۰٪ بهای شمارگان چاپ شده را به عنوان خسارت به دانشگاه تربیت‌مدرس، تأدیه کند.

ماده ۵: دانشجو تعهد و قبول می کند در صورت خودداری از پرداخت بهای خسارت، دانشگاه می‌تواند خسارت مذکور را از طریق مراجع قضایی مطالبه و وصول کند؛ به علاوه به دانشگاه حق می‌دهد به منظور استیفای حقوق خود، از طریق دادگاه، معادل وجه مذکور در ماده ۴ را از محل توقیف کتابهای عرضه شده نگارنده برای فروش، تامین نماید.

ماده ۶: اینجانب رضا تندوس دانشجوی رشته کارگردانی مقطع کارشناسی ارشد تعهد فوق وضمانت اجرایی آن را قبول کرده، به آن ملتزم می شوم.

نام و نام خانوادگی: رضا تندوس

تاریخ و امضا: ۹۱/۸/۱۴

دانشکده ی هنر و معماری

پایان نامه ی کارشناسی ارشد رشته: کارگردانی

شیوه های اجرایی دو کارگردان تئاتر لهستان

(تادئوش کانتور و یرژی گروتوفسکی)

پروژه عملی :

کارگردانی نمایش « مکبث »

رضا ثروتی

استاد راهنما :

دکتر مسعود دلخواه

مهر ۱۳۹۰

چکیده

این پایان نامه به بررسی شیوه های اجرایی تادئوش کانتور و یرژی گروتوفسکی دو کارگردان مهم تئاتر تجربی لهستان می پردازد . دو هنرمندی که علاوه بر کارگردانی تئاتر ، در طول زندگی هنری خود ایده های ابتکاری بسیاری را در مانیفیست ها و تئوری هایشان ارائه دادند ، ایده هایی که تأثیر قاطعی بر زیبایی شناسی تئاتر اواخر قرن بیستم گذارد . آنها بر هر یک از دوره های کاری خود نامی نهادند و در این راه تئوری های خود را که از دانشی عملی کسب نموده بودند بسط و توسعه دادند . یرژِی گروتوفسکی با (تئاتر بی چیز ، فراتئاتر ، تئاتر سرچشمه ها و پژوهش هایی در ارتباط با تئاتر عینی و هنر به مثابه وسیله) تادئوش کانتور با (تئاتر افرمیک یا تئاتر ماشینی ، تئاتر زیر زمینی - تئاتر شکل گریز- هپینینگ تئاتر – تئاتر صفر ، تئاتر غیر ممکن یا تئاتر ابطال ، تئاتر مرگ)

این پایان نامه در سه فصل نگاشته شده است ، فصل اول در چند بخش به مروری بر زندگی و آثار یرژی گروتوفسکی ، بررسی شیوه های اجرایی او ، مقوله ارتباطات با تماشاگر در آثارش ، بازیگری و تکنیک های عملی مربوط به آن می پردازد . فصل دوم پایان نامه نیز با مرور بر زندگی و آثار تادئوش کانتور آغاز می شود، سپس نگاهی اجمالی به دوره های کاری او می اندازیم . در بخش های دیگر این فصل به مقولات مهم دیگری در آثار کانتور هم چون (بازیگری ، متن نمایشی ، نقش گذشته و خاطرات ، طراحی صحنه ، مفهوم مرگ ، طنز تلخ ، محل اجرا و تماشاگران ، اسطوره و مذهب) پرداخته شده است . در فصل سوم بررسی تطبیقی زندگی ، آثار و نگاه این دو هنرمند به مقوله تئاتر مورد ارزیابی قرار گرفته است . این بررسی با تاکید به مقوله تئاتر تجربی ، در بخش هایی همچون پیشینه تئاتر لهستان ، نقش کلیدی خانواده ، کلیسا و جنگ در شکل گیری شخصیت هنری این دو کارگردان ، پردازش متن نمایشی ، صحنه و تماشاگر ، صحنه افزارها و بار نمادین اشیاء ، تاثیرات میرهولد بر روی زیبایی شناسی صحنه ای کانتور و گروتوفسکی ، مقوله بازیگری ، ژستوس های قراردادی ، حقیقت ناب ، مبارزه با روزمرگی ، نقش خاطره و گذشته ، تأکید بر مسئله پارتیتور در منظر گروتوفسکی و مقایسه آن با حضور کانتور بر صحنه که هر کدام از این موارد در جهت رسیدن به ساختار و جلوگیری از توهم زایی مرسوم در تئاتر های رایج آن زمان است و سرآخر بخش مذهب و مقوله مهم پرستش و بی حرمتی که نقطه اصلی تلاقی نگاه این دو کارگردان را که سعی دارند با از میان برداشتن مرز میان زندگی و هنر به حقیقت ناب دست پیدا کنند ، مورد بررسی قرار گرفته است .

واژگان کلیدی : یرژی گروتوفسکی ، تادئوش کانتور ، تئاتر بی چیز ، تئاتر مرگ ، تئاتر تجربی ، تئار لهستان .

فهرست مطالب

عنوان صفحه

مقدمه 1

طرح تحقیق (کلیات) 4

تعریف مسأله 4

اهداف تحقیق 4

پرسش های تحقیق 4

فرضیه ها 5

فصل اول - یرژی گروتوفسکی 6

1- 1. مروری بر زندگی و آثار گروتوفسکی 7

1- 2. شیوه های اجرایی یرژی گروتوفسکی 16

1- 3. محل اجرا 16

1- 4 . صحنه افزارها 22

1- 5 . متن نمایشی (پرستش و بی حرمتی) 25

1- 6 . ارتباطات 30

1- 6- 1. ارتباطات شنیداری 30

1- 6 - 2. ارتباطات بساوایی 33

1- 6 - 3. ارتباطات دیداری (ژست ، چهره پردازی) 34

1- 7 . بازیگری 41

1- 7 – 1 . بازیگر- کارگردان .....

1- 7– 2 . بازیگر- تماشاگر (پرده برداری) 41
1- 8 . تکنیک های عملی بازیگری 48
1- 8 – 1 . پارتیتور (ساختار) 55
1 – 8 – 2 . مونتاژ حذفی 55
1 – 8 – 3. نشانه ارگانیک 58
1- 8 – 4 . حرکات جسمانی 59
1- 8 – 5 . علائم و خاطره ها 60
1 – 8 – 6 . تکانه ها 63
فصل دوم - تادئوش کانتور 66
2- 1 . مروری بر زندگی و آثار کانتور 70
2- 1 - 1 . نگاهی اجمالی به دوره های اجرایی تادئوش کانتور 71
2 – 2 . بازیگری 74
2- 2 – 1 . بازیگران کانتور 86
2 – 2 – 2 . حضور کانتور در صحنه به همراه بازیگران 86
2 – 2 – 3. متن در اجراهای کانتور 99
2 – 2 – 4 . عروسک مانکن 104
2 – 3 . نقش گذشته و خاطرات در آثار کانتور 108
2 – 4 . طراحی صحنه، صحنه افزارها ، لباس 112
2 – 5 . مفهوم مرگ در آثار کانتور 126
129
2 – 6 . طنز تلخ (هتک حرمت به مقدسات) 134

2 – 7 . محل اجرا و تماشاگران در آثار تادئوش کانتور 137

2 – 8 . اسطوره و مذهب در آثار کانتور 141

فصل سوم - بررسی رویکرد تادئوش کانتور و یرژی گروتوفسکی در تئاتر تجربی 146

3- 1 . تئاتر تجربی 147

3- 2 . پیشینه تئاتر لهستان 149

3- 3 . خانواده ، کلیسا ، جنگ 152

3- 4 . پردازش متن نمایشی 157

3- 5 . صحنه و تماشاگر 162

3 – 5 – 1 . صحنه افزارها و بار نمادین اشیاء 166

3 – 6 . زیبایی شناسی ، تاثیرات میرهولد ، ژستوس های قراردادی 170

3 – 7 . بازیگر ، حقیقت ناب ، مبارزه با روزمره گی 173

3 – 8 . خاطره 178

3 – 9 . پارتیتور ، حضور کانتور بر صحنه 181

3 – 10 . مذهب (پرستش و بی حرمتی) 184

نتیجه گیری 192

فهرست منابع..... 197

شرح و تصاویرکار عملی 201

چکیده انگلیسی 206

مقدمه

پرداختن به بررسی شیوه های اجرایی تادئوش کانتور و یرژی گروتوفسکی در یک پایان نامه از آنجا حائز اهمیت است که این دو کارگردان مهم و تأثیر گذار تئاتر لهستان از سردمداران تئاتر تجربی در قرن بیستم به حساب می آیند و با توجه به اینکه هر دو از یک محیط جغرافیایی و یک شرایط اجتماعی و تاریخی یکسان بر می خیزند می توان نگاه تحلیلی جامعی به دیدگاه ها ، تئوری ها و آثار آنها انداخت . اگر تئاتر تجربی را ، به معنای واکنش در برابر پارادایم مسلط تئاتری فرض کنیم ، و این نکته را فراموش نکنیم که هنرمندان این حوزه با گذشت زمان ، نتایج به دست آمده از تجربیات خود را یا گسترش داده و یا به دست فراموشی می سپارند ، می توانیم به خوبی دوره های متفاوت کاری این دو کارگردان را که همواره حرکتی رو به جلو داشته اند را به خوبی بررسی کنیم . این دو هنرمند خلاق و علاوه بر کارگردانی تئاتر ، در طول زندگی هنری خود ایده های ابتکاری بسیاری را در مانیفیست ها و تئوری هایشان ارائه دادند که تأثیر قاطعی بر زیبایی شناسی تئاتر اواخر قرن بیستم گذارد . آنها بر هر یک از دوره های کاری خود نامی نهادند و در این راه تئوری های خود را که از دانشی عملی کسب نموده بودند بسط و توسعه دادند ؛ یرژِی گروتوفسکی با (تئاتر بی چیز ، فراتئاتر ، تئاتر سرچشمه ها و پژوهش هایی در ارتباط با تئاتر عینی و هنر به مثابه وسیله) تادئوش کانتور با (تئاتر افرمیک یا تئاتر ماشینی، تئاتر زیر زمینی - تئاتر شکل گریز- هپینینگ تئاتر – تئاتر صفر ، تئاتر غیر ممکن یا تئاترابطال، تئاتر مرگ) .

بدون در نظر گرفتن مجموعه ای شامل زندگینامه و ایدئولوژی های کانتور و گروتوفسکی که نشان دهنده درک آنها از نژاد و مذهب می باشد، ارزیابی اشکال مختلف هنر آنها و همچنین گرایش های مذهبی در آثارشان به سختی ممکن است. جالب آنجاست که هر کدام از این هنرمندان پدران خود را در جنگ جهانی از دست داده اند و جالب تر اینکه هر دوی آنها دوران کودکی خود را به همراه با مادر و دایی کشیش خود در شهر کراکو گذرانده اند . عدم حضور پدر و روابط نزدیک با مذهب و زندگی در دوران قبل و بعد از جنگ جهانی تأثیر مهمی در ذهنیت آنها داشته است .کانتور و گروتوفسکی دلیل گرایش خود را به تئاتر راه چگونه زندگی کردن می دانند و اینکه چطور می توان فارغ از روزمرگی به واقعیتی برتر در تئاتر رسید ، رویه ای که

باعث شده بود کار و زندگی آنها از هم غیر قابل تفکیک باشد . نکته قابل تأمل دیگر در فضای کاری این دو هنرمند ، خلاف جریان آب حرکت کردن و مبارزه با سیاست های استالینی و انقلاب سوسیالیستی آن دوره بود . مبارزه ای که باعث شد کانتور برای اجراهایش به زیرزمینی فارغ از کمک های دولتی پناه ببرد و گروتوفسکی در سالنی کوچک در شهر کراکوف به تماشاگران محدودی بیندیشد . مبارزه آنها با سانسور از طریق گرایش به متافیزیک و تئاتر زیرزمینی تحقق پیدا کرد .

کانتور و گروتوفسکی همواره تأکید می کردند که می بایست در مواجهه با تماشاگر امروزی فراتر از واقعیت رفت و از نشان دادن امور روزمره در هنر تئاتر چشم پوشید . این امر آن چنان در آثار آنها مشهود بود که از ویژگی های سبک این دو کارگردان بزررگ تئاتر لهستان است . کوششی برای فراروی از واقعیت ،که منجر به ایجاد رابطه ی جدید میان صحنه و تماشاگر ، متن و بازیگر و تماشاگر و بازیگر شد . به طور کلی دیدگاه این دو هنرمند بر اساس باز تعریف زبان تئاتر و در طی یک پرسش ثابت ، درباره ی رابطه فضای اجرا و اجرا کننده ، شکل گرفته است.

در پایان لازم می دانم به این نکته اشاره کنم که پیش از ورود به شیوه ای گسترده و جامع در حوزه ی این پژوهش ، فرضیه ها و سوالات دیگرگونه ای در ارتباط با شیوه های اجرایی این دو کارگردان مد نظرم بود و وزنه ی تفاوت های زمینه کاریشان بر شباهت هایشان سنگینی می کرد ، حال آنکه این تحقیق در روندی که طی کرد بر این منظر صحه گذاشت که شباهت های بسیاری در حوزه های کاری و دیدگاه های این دو هنرمند وجود دارد که در نگاهی گذرا و سطحی هرگز قابل مشاهده نخواهند بود . این دو هنرمند نقاط اشتراک بسیاری در حوزه های پردازش متن نمایشی ، طرق مبارزه با رئالیسم سوسیالیستی ، زیبایی شناسی فرمالیستی در حوزه کارگردانی بازیگران ، تغییر رابطه ی صحنه و تماشاگر و تجربیات یکسان در بازنگری آنها و رسیدن به مواجهه ای دیگرگونه با تماشاگر ، ادغام شیء و صحنه افزارها با کنش نمایش و همچنین بار نمادین اشیاء، تأثیرات میرهولد بر روی زیبایی شناسی صحنه ای کانتور و گروتوفسکی گرایش به تئاتر بیومکانیکی و حرکات حفظ شده و قراردادی بازیگران ، مبارزه با روزمرگی در آثار خود و رسیدن به مفهومی فراتر از واقعیت تحمیل شده ، نقش خاطره و گذشته به عنوان یکی از مهم ترین رکن های شکل گیری آثار ،

تأکید بر مسئله پارتیتور در منظر گروتوفسکی و مقایسه آن با حضور کانتور بر صحنه که هر کدام از این موارد در جهت رسیدن به ساختار و جلوگیری از توهم زایی مرسوم در تئاتر های رایج آن زمان است و سرآخر پرداختن به مفاهیم مشترکی همچون مرگ ، اساطیر ، مذهب و مقوله مهم پرستش و بی حرمتی که نقطه اصلی تلاقی نگاه این دو کارگردان را که سعی دارند با از میان برداشتن مرز میان زندگی و هنر به حقیقت ناب دست پیدا کنند... همگی گویای این امر است که خاستگاه های مشترک منجر به دیدگاه های یکسان خواهد شد و این مهم را گوشزد خواهد کرد که در تمام دوره های کاری این دو هنرمند بزرگ محتوی و دیدگاه های آنها نسبت به زندگی و هنر هم پای شیوه های اجرایی آنها بسط و توسعه یافته است و تنها به تجربه هایی فرمالیستی و مقطعی بسنده نکرده اند . امید آنکه با شکل گیری تئاتر تجربی به معنای واقعی کلمه در ایران و الگو برداری صحیح از طی طریق چنین پیشروانی ، زمینه ای صحیح در جهت ارتقاء سطح کیفی تئاتر کشور فراهم شود .

طرح تحقیق (کلیات)

تعریف مساله:

تئاتر لهستان پس از جنگ جهانی دوم رشد به سزایی را در سطح جهانی داشته است. این رشد دلایل متعددی را شامل می شود که یکی از آنها بها دادن به گروه های تجربی و ایجاد زمینه سازی مناسب برای فعالیت علمی و پژوهشی آنهاست. تادئوش کانتور با تشکیل گروه کریکوت 2 و یرژی گروتوفسکی با ایجاد لابراتوار تئاتر در لهستان، سعی کردند زمینه ی مناسبی را برای شکل گیری این نگاه فراهم کنند. اما هر یک با رویکرد و شیوه ی کار متفاوتی به تئاتر تجربی روی آورده اند. بررسی شیوه ی کار این دو کارگردان با توجه به رویکرد به متن، هدایت بازیگر، نحوه ی تمرین ها و شکل گیری اجرای نهایی، مسئله ی اصلی مورد بررسی در این رساله است.

اهداف تحقیق:

1- بررسی زندگی و دیدگاه های هنری این دو کارگردان .
2- بررسی نحوه ی کارگردانی تادئوش کانتور و یرژی گروتفسکی.
3- بررسی رویکرد تادئوش کانتور و یرژی گروتفسکی در تئاتر تجربی.

پرسش های تحقیق:

1- خاستگاه های فرهنگی ، جغرافیایی و سیاسی کشور لهستان چه تأثیری بر روند شکل گیری هنرمندانی چون کانتور و گروتوفسکی داشته است ؟
2- روند شکل گیری شیوه های اجرایی و نحوه ی کارگردانی تادئوش کانتور و یرژی گرروتفسکی به چه شکل بوده است؟
3- تأثیرپذیری تئاتر تادئوش کانتور و یرژی گروتفسکی را در نظریه ها و آثار چه کسانی باید جستجو کرد؟

فرضیه ها / پیش فرض ها:

1- در تئاتر سدهٔ بیستم لهستان، خصوصاً در دهه های شصت و هفتاد، نقش کلیدی بر عهده ی تئاتر آلترناتیو بود. تئاتری که اعتراضات سیاسی و پافشاری بر گرایش های ارزشی و اصولی از ویژگی های اساسی آن بود. تادئوش کانتور و یرژی گروتفسکی از سردمداران این تئاتر در آن دوران محسوب می شدند و تأثیر آنها در تئاتر امروز لهستان و جهان کاملاً مشهود و قابل بررسی است.

2- نقاط اشتراک شیوه های اجرایی این دو کارگردان در حوزه های پردازش متن ، تغییر رابطه ی صحنه و تماشاگر و تجربیات یکسان در بازنگری آنها و رسیدن به مواجهه ای دیگرگونه با تماشاگر ، ادغام شیء و صحنه افزارها با کنش نمایش و همچنین بار نمادین اشیاء ، تأثیرات بیومکانیک میرهولد بر روی زیبایی شناسی صحنه ای کانتور و گروتوفسکی ، گرایش حرکات حفظ شده و قراردادی بازیگران ، مبارزه با روزمره گی در آثار خود و رسیدن به مفهومی فراتر از واقعیت تحمیل شده ، نقش خاطره و گذشته به عنوان یکی از مهم ترین رکن های شکل گیری آثار ، مسئله پارتیتور و شباهت کارکرد آن با حضور کانتور بر صحنه که هر کدام از این موارد در جهت رسیدن به ساختار و جلوگیری از توهم زایی مرسوم در تئاتر های رایج آن زمان بود .

3- پرداختن به مفاهیم مشترکی همچون مرگ ، اساطیر ، مذهب و مقوله مهم پرستش و بی حرمتی که نقطه اصلی تلاقی نگاه این دو کارگردان را که سعی دارند با از میان برداشتن مرز میان زندگی و هنر به حقیقت ناب دست پیدا کنند .

فصل اول

یرژی گروتوفسکی

مروری بر زندگی و آثار یرژی گروتوفسکی

گروتفسکی در یازدهم اوت سال 1933 در کشور لهستان در شهر رشوف (Rzeszow) به دنیا آمد و پس از شروع جنگ جهانی تا سن شش سالگی در شهر پرزمیسل (przemysl) زندگی کرد .

در طول جنگ جهانی دوم خانواده اش از هم پاشید ، او به همراه مادرش به دهکده ای کوچک به نام نی نادوکا (Ninanduka) نقل مکان کرد . هم زمان پدرش نیز به عنوان افسر در ارتش لهستان خدمت کرد و بعدها به انگلستان منتقل شد . گروتفسکی ، مادر و برادرش از دست نازی ها گریختند و در مزرعه دایی شان سکنی گزیدند . دایی گروتفسکی در کراکوف (krakow) یک اسقف بود . گروتفسکی در شانزده سالگی دچار بیماری سختی شد و یک سال را در بیمارستان ویژه بیماران مشرف به مرگ گذراند . این تجربه به همراه دوران زندگی در کلیسا تأثیر عمیقی در بیداری روحش گذاشت و مسیر زندگی اش را دگرگون ساخت، چرا که کار گروتفسکی در تئاتر به عنوان نوعی کاوش روحی عنوان می شود : مواجهه بین انسان و اسطوره . (ریچاردز ، 1389 ، ص 13)

آنچه که گروتوفسکی را در ارتباط با تئاتر قرار داد ، راه چگونه زندگی کردن و ارتباط با دیگران بود «وقتی که جوان بودم از خودم پرسیدم که چه شغلی ممکن است به من این فرصت را بدهد که درباره ی خودم و دیگران تحقیق و جست و جو کنم. به دنبال گستردگی سطح دیگری از زندگی بودم که در شکل روزمره اش ریشه داشت، ارگانیک بود، حتی حساس بود. اما همه اینها پشت آن مخفی بود. زندگی، بخش دیگری هم داشت. سطح بالاتر دیگری که باید رودرروی ما قرار می‌گرفت. درآن زمان، من قصد داشتم تا هندوئیسم (Hinduism) را بیاموزم، روی تکنیک های گوناگون یوگا (Yoga) کار کنم و یا پزشکی، می‌خواستم روان پزشک بشوم و یا هنرهای نمایشی، چون می‌خواستم کارگردان بشوم. آن زمان، دورهاستالین(Stalin) بود و سانسور خیلی خیلی قوی و جدی بود. اجراها سانسور می‌شدند، اما تمرین ها، نه. به همین دلیل برای من تمرین ها مهم‌ترین چیزها بودند. تمرین جایی است که چیزی بین یک انسان و یک بشر دیگر از نوع

خودش اتفاق می‌افتد. این من و بازیگر بودیم که این لذت را از پست مام کنترل های خارجی درک و لمس می‌کردیم. این به این معناست که کار ما، در اجرا همیشه کمتر از تمرین ها اهمیت داشته است. اجرا همیشه باید بدون نقص و پاکیزه [ازنظرسانسور] می‌بود، ولی من همیشه پس از افتتاح نمایش، به طرف تمرین ها هجوم می‌بردم؛ چون برای من تمرین ها، ماجراجویی های بزرگی در خود داشتند. و در پایان، این جست و جو درباره نوع بشر، انسان، دیگران و خودم بود که مرا به سمت تئاترکشانید . »

(ریچاردز ، 1388 ، ص 15)

در سال 1952 دوران بازیگری خود را آغاز کرد تا مقدمه ای باشد برای فراگیری کارگردانی . در سال 1955 او از مدرسه تئاتر کراکوف با مدرک بازیگری فارغ التحصیل شد . سپس برای آموزش کارگردانی در کارگاه هنرهای لونا چارسکی (lunacharski) به مسکو عزیمت کرد . در طول زمان تحصیل در مسکو تا سال 1956 ، او با مکتب های نوین تئاتر روسیه به پیشگامی افرادی چون استانیسلاوسکی (Stanislawski) ، واختانگوف (Vakhtangov) ، میرهولد (Meyerhold) و تایروف (Tairov) آشنا شد و مجذوب آنها گشت . پس از بازگشت به لهستان ، گروتفسکی مطالعاتش را در زمینه ی کارگردانی در همان مدرسه ای که فارغ التحصیل شده بود ، گسترش داد .

در 1956 او یکی از رهبران جوانان شورشی ضد استالینی بود . در آن سال کارگران طغیان کردند و دانشجویان به سود گومولکا (Gomulka) موضع گرفتند که تازه روی کار آمده بود و جنبش معروف به «اکتبر لهستانی » (Polish October) را آغاز کرده بود . برای نخستین بار احساس می شد که دگرگونی در یک کشور سوسیالیستی امکان پذیر می باشد . اما در سال 1957 و 1958 ، آنچه لهستانی ها اسمش را « سیاست سوسیسی » گذاشتند آغاز شد : پس گرفتن ورقه به ورقه ی امتیازاتی که قبلاً داده شده بود . گروتفسکی دیگر در صحنه سیاسی نماند . (باربا ، 1384 ، ص 30)

درک نومیدی در لهستان و بعدها دست کشیدن از آن نومیدی سال ها طول کشید . در شرایط منع سیاسی بی حد و مرز و استبداد ، هر نوع فعالیت عمومی سازش به حساب می آید و گروتوفسکی تصمیم قهرمانانه

ای گرفت تا سازشکار نباشد . اما در شرایط منع سیاسی ، چنین تصمیمی بهایی دارد و این بها همان جایگزینی سیاست با متافیزیک است . (کات ، 1378 ، ص 213)

در همین دوره وضع جسمی اش رو به وخامت نهاد و از آنجا که تصور می شد آب و هوای آسیای میانه برایش مساعد باشد ، به کشور چین سفر کرد و در آنجا مجذوب اپرای پکن (Peking Opera) شد . گروتفسکی در آنجا سرزمینی را که دیر زمانی ذهنش را به خود مشغول کرده بود ملاقات کرد و مقدمه رویارویی های بعدی اش را با سانسکریت (Sanskrit) و فلسفه خاور زمین پی ریخت .

یک سال بعد به خاورمیانه رفت و مدتی را در کشورهایی چون ازبکستان ، ترکمنستان و مصر گذرانید . سپس در سفر دیگری پاریس را دید و در جشنواره تئاتر آوینیون به تماشای برخی نمایش ها نشست . از سال 1956 به لهستان بازگشت و تا سال 1970 به تحصیلاتش ادامه داد و در طول تحصیلات اجراهایی را در تئاتر استاری (Stary) کراکوف کارگردانی کرد که مورد توجه اساتید دانشگاه قرار گرفت ، از جمله نمایش های صندلی ها(Chairs) در1957 نوشته ی اوژن یونسکو (Ionesco) و دایی وانیا (Uncle vanya) در 1958 نوشته چخوف (Chekhov) .

در سال 1959 ، در حالی که گروتفسکی بیست و شش سال داشت ، از او خواسته شد که در تئاتر سیزده ردیف (13 Rzedow) مسئولیت حرفه ای بپذیرد . این تئاتر در شهر اپول(Opole) در جنوب غربی لهستان قرار داشت که در آن هنگام شصت هزار نفر جمعیت را در خود جای داده بود . در آن زمان گروتفسکی آدمی بود که بسیار دیده بود و از دیده هایش بسیاری را به ذهن سپرده بود . گروتفسکی در مکان این تئاتر گروه خود را با نام تئاتر آزمایشگاهی(Theatre Labratorum) تأسیس کرد . افراد این گروه از کراکوف به اپول آمده بودند و این اشخاص عبارت بودند از یک مشاور ادبی به نام لودویک فلاشن (Ludwik Flaszen) و پنج بازیگر به نام های ریشارد چیشلاک (Ryszard Cieslak) ، رنا میرچکا (Rena Mirecka) ، زیگمونت مولیک (Zygmont Malik) ، زبیگنیف تسینکوتیس (Zbigniew Cynkutis) و آنتونی یاهولکوفسکی (Antoni Jaholkowski) .

اولین دوره فعالیت گروتفسکی و گروهش از سال 1959 تا 1970 به طول انجامید ، که این دوره را می توان دوره اجراهای تئاتری (Theatre Prodution) نامید . مهم ترین فعالیت های تئاتر گروتفسکی در این

دوره به این شرح است : در سال 1960 نمایش قابیل (Cain) نوشته جرج بایرون (George Byron) اجرا شد . اجراهای دیگر آن سال عبارت بودند از شاکونتالا (Shakuntalla) نوشته کالیداس (Kalidasa) و سر دلقک (Mistery Buffe) نوشته ولادیمیر مایاکوفسکی (Mayakowski) . در سال 1961 دو نمایش دیگر با عنوان های حوای پیشینیان (Forefathers) نوشته میتسکیویچ (Mickiewicz) و نمایش ابله(Idiot) براساس رمان داستایوفسکی (Dostoevski) توسط گروتفسکی و گروه اجرایی اش به صحنه رفت .

در لهستان اوائل دهه شصت ، مقامات دولتی ظوابطی را برای تولید وضع کردند ، تعداد اجراهای از پیش جا افتاده و افتتاحیه هایی برای هر فصل نمایشی . اثر هنرمند بر اساس کمیت مورد تأیید قرار می گرفت و بر همین اساس نیز به لحاظ اجتماعی و هنری ، بهداشتی محسوب می شد . این جنون تولید و کمیت ، این توهم تعداد و ارقام ، سیاست فرهنگی و تئاتر همه پسند خوانده می شد .

« گروتفسکی نمی خواست هر سه سال ، هفت یا هشت کار جدید تولید کند . او می خواست فقط یک کار عرضه کند ، اما خوبش را . می خواست حداکثر را ارائه کند ، آن هم به تعداد محدودی تماشاگر به منظور عمیق تر کردن ارتباط . او می خواست با این تماشاگران معدود ، روابط فضایی و احساسی ای را به وجود آورد که موجب رویارویی ، برقراری گفتگو میان خودشان و تأملی درباره ی زمانش شود . او برای بر آوردن این نیاز شخصی خویش ، ناگزیر بود با زمان خود در بیفتد . در سالهای 1961 ، 1962 ، 1963 گاهی فقط سه یا چهار نفر در اجراهایش حضور داشتند . طی سه سالی که با او بودم ، شاهد مقاومت او و اجرای کار برای فقط مشتی تماشاگر بودم . او برای هر یک از آن تماشاگران کار می کرد ، برای همتایی فردی شان ، و نه برای همگان . » (باربا ، 1384 ، ص 29)

در سال 1962 تحت حمایت وزارت فرهنگ ، گروتفسکی سفری به چین کرد و در آنجا دوباره روی اپرای پکن و تکنیک هایش مطالعه کرد . در همین سال پس از بازگشت او نمایش های کوردیان (Kordian) نوشته اسلواکی(Slowacki) و اولین روایت از آکروپولیس (Akropolis) نوشته ویسپیانسکی (Wyspianski) به روی صحنه رفت . در سال بعد تنها یک نمایش توسط گروه به صحنه رفت و آن هم دکتر فاستوس (Dr. Faustus) اثر کریستوفر مارلو (Cheritopher Marlowe) بود .

« تئاتر گروتفسکی از همان ابتدا از طرف دولت کمک مالی می شد . لهستان احتمالاً در تمام دنیا تنها کشوری است که به خود اجازه می دهد که از داشتن تفنن مالی تئاتر آزمایشگاهی برخوردار باشد، ولی این کمک های اهدایی ، آن قدر ناچیز و ناتوان است که قادر به برآورده کردن نیاز معاش گروه هم نیست . گروتفسکی و بازیگرانش در این چند سال گرسنگی کشیدند و این به هیچ وجه به معنای مجازی کلمه نیست . من نمی دانم که آیا اعضای این گروه قسم های سه گانه را در مقام تارک دنیا و راهبه ها خوانده اند یا نه ، ولی می دانم این تئاتر نمونه و الگویی از یک سلسله مراتب دیر و صومعه بود . گروتفسکی از پیروان خویش انزوا ، اطاعت و تربیت جسمی را تا فراسوی تحمل بشر درخواست می کرد و دوری از مادیات با شرایط موجود در لهستان تیزهوشانه ترین تصمیم بود . » (کات ، 1378 ، ص 213)

در سال 1964 گروه گروتفسکی مطالعات و تمرین هایی بر روی نمایش هملت (Hamlet) اثر شکسپیر (Shakspear) و نیز نسخه ناشناخته ی آن که متعلق به ویسپیانسکی بود را انجام دادند . تمرین دیگر این سال بر روی متن ساموئل زابروفسکی (Samuel Zbrowski) نوشته اسلواکی بود . در همین سال دومین روایت از آکروپولیس در مقابل تماشاگران قرار گرفت . (Archetype) گروتفسکی به خصوص در این سالها اظهار می داشت که کار سخت یک هنر پیشه (در اصطلاح خودش : بازیگر مقدس) تجربه کردن و به تجسم آوردن آرکی تایپ ها (A) و نمونه های بدوی است . دخول به متافیزیک و هر آنچه از کلیشه های زندگی روزمره به دور است .

« بزرگترین موفقیت کشوری که خود را سوسیالیستی به حساب می آورد ، تئاتری عرفانی و پر رمز و راز و کارهایی پیچیده و تیره است . » (کات ، 1378 ، ص 213)

گروتفسکی به همین علت به همراه فلاشن به سراغ تدوین متون نمایشی و ادبی می روند تا از طریق این ترکیب بندی پیچیده راه را برای فرار از سانسور برای خود باز کنند و در نهایت وقتی مأمور سانسور از راه می رسید بیشتر متن ها را بررسی می کرد و نه اجراها را ، اما به علت همین تراکم متون چیزی دستگیرشان نمی شد .

« گروتوفسکی در طول دوره ی تئاتر بی چیز خود ، مونتاژهایی از آثار کلاسیک ارائه می کرد . آثار لهستانی، یونانی و کتاب مقدس یا اینکه متون مشهور و غیر قابل سانسوری نظیر « دکتر فاستوس » مارلو یا « همیشه