• مقدمه

در میان گروه های تئاتری مطرح در قرن بیستم، یکی از معروف ترین و خاص ترین گروه ها، گروه **تئاتر آزمایشگاهی** لهستان بود که زیر نظر **یرژی گروتوفسکی** – به عنوان کارگردان– تجربه می کرد، می آموخت، جلو می رفت و ماندگار می شد. شاید این سؤال مطرح شود که علت معروفیت و نیز خاص بودن *گروتوفسکی* و گروهش چه بود؟ چه چیز باعث شده بود که این گروه مقلدان بسیاری در میان گروه های تئاتری در سراسر جهان پیدا کند؟ پاسخ این سؤال، چندان سهل و ساده نیست و علل مختلفی در این ماجرا دخیل است که شاید برخی از آن ها ارتباطی با دنیای هنر و تئاتر نداشته باشد.

نخستین دلیل، انضباط، پایبندی به اصول و تمرین های طاقت فرسای جسمانی بود که در طول سال های متمادی با سختگیری بسیار زیاد در میان افراد گروه در جریان بود. تا آن جا که برخی عبارت **تئاتر ریاضت کش** (Ascetic Theatre) را به این تئاتر اطلاق کرده اند. تئاتری که تمرینات آن برای بازیگر توأم با مشقت و مرارت های فراوان است. **یان کات**، منتقد معروف و هموطن گروتوفسکی در این باره می گوید:

« در طی دو یا حتی سه سال اول، گروتوفسکی و بازیگرانش گرسنگی کشیدند، نه به معنی مجازی و کنایی کلمه، فلاکت و بینوایی که در آغاز، تمرینی برای این تئاتر بود، تنها بعدتر تا مقام زیبایی شناسی فرا رفت. نمی دانم آیا اعضای گروه پیمان هایی سه گانه به مانند راهبان و راهبه ها بسته بودند یا نه، ولی این تئاتر به مانند خطوط سخت یک صومعه قالب ریزی شد. گروتوفسکی از پیروانش، درخواست گوشه نشینی، فرمانبرداری و تمرین هایی فیزیکی، کمابیش فراتر از محدوده های توانایی انسانی داشت. چشم پوشی از کالاهای مادی، و ساختن با امکانات داده شده در لهستان شاید آسان ترین تصمیم بود. مشکل ترین آن ها چشم پوشی از تئاتر سیاسی بود. »[1]

نکته ی دیگری که درباره ی گروتوفسکی قابل توجه بود، این بود که او از تمام امکانات و تجهیزات تئاتر متعارف چشم پوشی کرد و بازیگر را به عنوان عنصر اصلی تئاتر، کافی دانست. بنابراین بخش عمده ای از نظرات تئاتری گروتوفسکی، درباره ی بازیگری شکل گرفته و بازیگر ایده آل او را معرفی و شناسایی می کند. هم چنین این نکته که گروتوفسکی در اجرای تئاترهایش، تعداد محدودی تماشاگر می پذیرفت و اصراری بر پذیرش مخاطبان فراوان نداشت او را خاص تر و عجیب تر کرد. اما آن چه که از گروتوفسکی در این تحقیق اهمیت دارد و مورد واکاوی قرار گرفته است، آیینی بودن تئاتر گروتوفسکی و وامدار بودن آن به « مراسم آیینی و مذهبی » است.

« گروتوفسکی برنامه ی تئاتر ریاضت کش را گسترش می دهد که در آن، بازیگر و پیکر او تنها ماده ای است که به کار گرفته می شود. آن چه او بدان نیاز دارد تالاری تُهی است که بازیگران و تنی چند از تماشاگران خود را (حداکثر 34 تن) درون آن جای می دهد تا بدین سان فوق العاده ترین نوع نمایش را خلق کند که یادآور نمایش آیینی گونه ی قرون وسطی، مراسم لباس سیاه پوشیدن و حرکات متعصبان شلاق به دست، می باشد. با این وصف، گروتوفسکی برای جوهر مذهبی کار، اهمیت چندانی قایل نیست. ولی بر ***تئاتر آیینی*** *و شکل های گونه گون مناسک آن، تکیه می کند که در واقع امر، طی قرن ها ارتباط با مراسم مذهبی تکامل یافته است. گروتوفسکی، با آگاهی از این که افسانه ی مذهبی و دینوی عمیقاً بر روان انسان تسلط دارد، بر آن می شود که این گونه الگوهای اصلی را احیا کند و آن ها را با مسائلی که انسان امروزین را احاطه کرده اند، مواجهه دهد. »*[2]

با توجه به این که یکی از خاستگاه های اصلی تئاتر « آیین » است و « مراسم آیینی » هم از بطن « آیین » شکل یافته و با توجه به این که در طول تاریخ تئاتر، نشانه هایی از این دو مقوله در تئاتر وجود داشته، بعضی از کارگردانان تئاتر، رویکردی جدی به « آیین » و « مراسم آیینی » در آثار خود داشته اند. یکی از این کارگردانان، که در تحقیق حاضر رویکرد او مورد بررسی قرار خواهد گرفت، گروتوفسکی است که اساساً تئاتر خود را بر شالوده ی « مراسم آیینی » استوار نموده است و آیین های شرقی همواره در منظر و افق دید او قرار داشته است. گروتوفسکی خود در این باره می گوید:

« بارها از من سؤال کرده اند که آیا وجود برخی از جنبه های نمایشی در کارمان که موجب می شود نمایش ما به تئاتر سده های میانی پیوند خورد را باید به معنای بازگشتی آگاهانه به سرچشمه های تئاتر و رجعت به تئاتر آیینی دانست؟ پاسخ به این پرسش به ناگزیر دو پهلوست. واقعیت این است که در این مرحله از کارم، مهم ترین مسائل از نظر منی که کارم تئاتر است عبارت است از مسأله ی «ریشه ها»، مسأله ی موقعیت های اولیه انسانی. اما نکته این جاست که من به دلیل فلسفه ی خاصی درباره ی هنر به این مسأله نرسیده ام و آن چه توجه مرا به این مسأله جلب کرد، تجربه بود، تجربه ای که در آن، میدان را برای ضرورت های عینی حرفه ام آزاد گذاشته بودم. »[3]

گروتوفسکی می خواست آیینی نو بیافریند تا دیگر بار تئاتر را در جایگاهش یعنی « زندگی » قرار دهد، نمایش را جدا از زندگی ندیدن و زندگی را تا مرتبه ای والاتر بردن یعنی « نمایش ». به همین دلیل هم هست که در رویه ی تئاتری او چرخشی ناگهانی وجود دارد؛ از مقطعی گروتوفسکی

با تئاتر متعارف خداحافظی می کند و به تجربه ای نوین دست می زند که از آن، در جای خود سخن خواهیم گفت. اما در همان زمان که گروتوفسکی تئاتر اجرا می کرد و با تماشاگر سر و کار داشت، می کوشید نظامی جدید، اسطوره ای جدید و آیینی جدید بیافریند. اگر تئاتر ناتورالیست یا رمانتیک در سلوک گریز از واقعیت، می کوشید تا تماشاگر را از خود بی خود کند، گروتوفسکی می خواست که تماشاگر را عمیقاً در خود فرد برد. اگر برشت می خواست که تفکر تماشاگر را برانگیزاند، هدف گروتوفسکی این بود که او را در سطح بسیارعمیقی آشفته کند. یکی از تکنیک های او برای این آشفته کردن، پرداختن به مذهب بود، هر چند که خود گروتوفسکی مذهبی نبود:

« واژگان گروتوفسکی اغلب اصطلاحاتی آشکارا مذهبی هستند، همانند ***« حرمت شکنی، شیفتگی، تجلی، استحاله، کیش یا فرقه ».*** *اما با این وجود نمایش های او علناً شکلی از مذهب دنیوی است که معنویت انسان در آن شکلی جسمانی و بدنی یافته است. »*[4]

با توجه به مطالب یاده شده ی فوق، تحقیق حاضر بنا دارد به این سؤالات پاسخ گوید: مفهوم « آیین » و « مراسم آیینی » چیست؟ چرا تئاتر گروتوفسکی، آیینی است؟ گروتوفسکی چگونه از آیین در تئاترش بهره می برد؟ ویژگی های آیینی اجراها و فعالیت های شبه تئاتری گروتوفسکی کدامند؟ گروتوفسکی چگونه از آیین در تربیت بازیگر استفاده می کند؟

بنابراین، هدف کلی تحقیق حاضر، **تبیین رویکرد به آیین در تئاتر گروتوفسکی** است. لذا توضیحاتی درباره ی نحوه ی فصل بندی تحقیق ارائه می شود: با توجه به مطرح شدن مقوله ی «آیین» در کنار تئاتر در این تحقیق، فصل یکم تحقیق، به عنوان فصلی مستقل درباره ی آیین و مباحث مربوط به آن شکل گرفته است. هم چنین از آن جا که در طول تحقیق اشارات فراوانی به فعالیت ها و نظرات گروتوفسکی صورت می گیرد، فصل کوتاهی (فصل دوم) به عنوان معرفی اجمالی گروتوفسکی و آثارش در درون تحقیق گنجانده شده است. فصل های سوم، چهارم و پنجم به بررسی رویکرد آیینی گروتوفسکی در سه دوره ی فعالیت هایش (به ترتیب زمانی) می پردازد و نهایتاً فصل ششم با توجه به اهمیت مقوله ی بازیگری در تئاتر گروتوفسکی، به بررسی جایگاه آیین در تربیت بازیگر از نگاه گروتوفسکی می پردازد. امیدوارم تحقیق حاضر، مقدمه ای باشد برای پژوهش های دقیق تر و جزئی نگرتر درباره ی گروتوفسکی و تئاتر او.

پی نویس ها :

1. Kott, Jan, *On Grotowski*, PP. 199-200

2. شیدلوفسکی، رومن، *تئاتر در لهستان*، ص .125

3. گروتوفسکی، یرژی، *به سوی تئاتر بی چیز*، ص 3.

4. همان، ص 11.

فصل یکم : درباره ی آیین

1 -1. آیین چیست و چه تعریفی دارد؟

1-2. موضوعیت آیین در ریشه یابی تئاتر

1-3. دیدگاه نظریه پردازان تئاتر درباره ی آیین

1-4. برخی از کارکردهای آیین

1-5. تفاوت آیین و مراسم آیینی

1-6. دیدگاه استقرایی درباره ی آیین و پیدایش تئاتر از آن

1-7. دیدگاه کارکرد گرایی درباره ی آیین و نقش آن در زایش تئاتر

1-8. دیدگاه ساختار گرایی درباره ی آیین و خاستگاه آیینی تئاتر

1-9. پیوستگی و قرابت آیین و تئاتر

1-10. پی نویس های فصل یکم

یکی از مقولاتی که از دیرباز در جوامع بشری وجود داشته است و منشاء بسیاری از جریانات و تحولات فرهنگی و اجتماعی انسان در طول تاریخ بوده، **آیین** (Rite) است. زندگی انسان های نخستین، توأم با آیین هایی بوده که رد پای شماری از این آیین ها هنوز هم در جوامع انسانی دیده می شود و خود به تنهایی موضوعی برای بررسی و تحقیق جامعه شناسان و مردم شناسان محسوب می شود.

1 .1 آیین چیست و چه تعریفی دارد؟

در **فرهنگ معین** ذیل واژه ی آیین آمده است:

« 1- رسم ، روش ، ادب . 2- معمول ، متداول ، مرسوم. 3- شیوه ، آهنگ. 4- صفت ، کردار. 5- اندازه ، حد ، عدد ، شمار. 6- قاعده ، قانون ، نظم. 7- سامان ، اسباب ، 8- طبیعت ، نهاد ، فطرت. 9- آذین ، شهر آرای ، جشن. 10- زیب ، زینت. 11- فر ، شکوه ، 12- شرع ، شریعت ، کیش. 13- تشریفات ، اتیکت. »[1]

همان گونه که مشاهده می شود در توضیح واژه ی آیین از سیزده آیتم معنایی استفاده شده است که این خود می تواند نشان دهنده ی وسعت معنایی آیین و شمول و فراگیری آن باشد. در **لغت نامه ی دهخدا** نیز مقابل واژه ی آیین این گونه آمده است:

« سیرت ، رسم ، عرف ، طبع ، عادت ، داب ، روش ، دیدن ، خلق ، خصلت ، خو ، خوی ، منش .»[2]

برآیند مترادف ها و معانی آیین گویای این است که آیین به روش یا مجموعه ای از روش ها که در زندگی کارکردها و اهداف گوناگونی را دنبال می کند، اطلاق می شود. در **دانشنامه ی بریتانیکا** نیز واژه ی Rite معادل واژه ی لاتین Ritus به معنای مراسم مذهبی ذکر شده و در توضیح آن آمده است:

« 1- کلمات و اعمالی که برای یک عمل مذهبی مقرر شده است ، به عنوان مثال ، آیین غسل تعمید. 2- مجموعه ای کامل از اینچنین مراسماتی که به وسیله ی یک قوم خاص یا گروهی از اقوام مورد استفاده قرار می گیرد. »[3]

بنابر این می توان نتیجه گرفت که آیین جزئی از مذهب و دین به حساب می آید و اصولاً با در نظر گرفتن گرایش ها و باورهای انسان اولیه به نیروهای مافوق طبیعی، زندگی بشر از ابتدا با آیین های مختلفی سر و کار داشته که به مرور این آیین ها از نظر جزئیات و ترتیبات اجرایی،

کامل تر شده و شکل مراسم آیینی به خود گرفته است. اما از سویی دیگر، در ریشه یابی منشاء و مبداء تئاتر نیز، مقوله ی آیین موضوعیت ویژه ای دارد و نگاه دقیقی از سوی مردم شناسان به آن صورت می گیرد.

2-1. موضوعیت آیین در ریشه یابی تئاتر

در فراگیرترین نظریه ی خاستگاه تئاتر، عقیده بر آن است که تئاتر از بطن آیین بیرون آمده و تحول یافته است. پیش از ابداع خط و در میان جوامع ابتدایی، آیین ها شکلی از معرفت و وسیله ای برای ثبت وقایع، مقدسات، آداب و تاریخ اقوام بوند. یک نمایش آیینی تماشاگران را، که خود اجرا کننده نیز بودند، در فعالیتی خلاق و جمعی به وحدت می رساند، حقیقت فردی شرکت کنندگان را با حقیقت جهانی و کیهانی آنان یگانه می کرد و نیروی معنوی و روحانی قبیله یا جماعت را آزاد می ساخت. هم چنین، آیین و سرگرمی در طول تاریخ بشر همواره درهم آمیخته بوده اند و از نظر کارکرد، گاه همپوشانی داشته اند. **ریچارد شکنر** (Richard Schechner|) در این باره می گوید:

« رقصیدن ، آواز خواندن ، استفاده از صورتک ها و جامه های نمایش؛ درآوردن ادای آدم های دیگر، حیوانات یا موجودات فوق طبیعی، بازی کردن داستان ها، واگفتن چگونگی شکارگری ها، باز آفرینی یک زمان در زمانی دیگر؛ تمرین و تخصیص مکان ها و زمان های ویژه برا ی نمایش ها، همه همبوده ی وضعیت آدمی هستند. هر چند بر سر این که نخست کدام یک از دو صورت «سرگرمی» و «آیین» پدید آمده اند هنوز میان محققان بحث و استدلال هایی در جریان است، اما شواهد و قراین بسیاری وجود دارند که نشان می دهند این دو به گونه ای جدایی ناپذیر درهم تنیده اند. »[4]

در دوران شفاهی، آیین کاربردی همه جانبه داشت و مهم ترین وسیله ی ارتباط جمعی محسوب می شد، و کم و بیش همان وظایفی را بر عهده می گرفت که امروزه برای تئاتر متصور هستیم. بنابر این آیین ها توانستند عناصری را فراهم آورند که پیدایش و تحولات آینده ی تئاتر به آن ها وابسته بود؛ عناصری مانند مکان اجرا، اجرا کنندگان، حرکات نمایشی و تماشاگران. به این ترتیب آیین ها برای اجراهای شبه تئاتری بشر قالب هایی را به وجود آوردند:

« همه ی اجراها، چه دینی و چه غیر دینی، از نظر آیینی دارای قالب اند. قالب ها تغییرهای زمانی، حال و هوایی، یا موضوعی ماجرا را تنظیم و مشخص می کنند، یا نشانه ی آنند که اجرا می خواهد آغاز شود یا آن که بازگشت به وضع عادی نزدیک

است. گاهی قالب ها چندان ***متعارف*** *اند که با آن که وجود دارند، فراموش می شوند: کم نور کردن چراغ های خانه، بر افروختن شمع ، تشویق و تحسین آخر، پاشیدن عطر. یعنی پیوستاری میان قالب های مذهبی، زیبا شناختی و بسیاری از موارد واسطه وجود دارد. »*[5]

با توجه به این که محتوای آیین ها صورت نوشتاری نداشته، این سؤال مطرح می شود که در جوامع مختلف و در طول اعصار، در چه مرحله ای آیین به تئاتر – آن چه که دارای صورت مکتوب است – تبدیل شده است؟ می توان این گونه حدس زد که آیین بر اثر تکرار و تداوم به شکل مناسکی بسیار دقیق در فرهنگ شفاهی قبایل پذیرفته و پالوده شد. به تدریج که اجرای آیین ها دارای متن شد، تئاتر نیز زاده شد و نضج گرفت. از آن پس، تئاتر همچون فعالیتی مستقل و خلاق قاعده بندی شده و به صورت های متنوع، پا به پای تمدن های مختلف بشری به حیات خود ادامه داده است.

3-1. دیدگاه نظریه پردازان تئاتر درباره ی آیین

آیین موضوع علم مردم شناسی است. اما در عین حال مردم شناسی در بررسی پدیده ی آیین گاه با علوم دیگری چون نشانه شناسی، زبان شناسی و جامعه شناسی نقطه ی اشتراک پیدا می کند. در طول سده ی گذشته مردم شناسان مطالب بسیار زیادی درباره ی ارتباط آیین با نهادهای فرهنگی و اندیشه نوشته اند و به رغم تفاوت در رهیافت های خود، همه در یک نکته توافق دارند: آیین ها در همه ی جوامع عناصر با اهمیتی هستند. آنها همگی پذیرفته اند که تئاتر از آیین های ابتدایی سرچشمه گرفته است. اما برخی محققان هنوز خط فاصل روشنی بین آیین و تئاتر می کشند، در حالی که بعضی معتقدند تفاوت ها آن قدر ناچیز است که اکثر آیین ها را باید جزئی از تاریخ تئاتر به شمار آورد. **براکت** در این باره می گوید:

« البته این اختلاف نظرها را نمی توان حل کرد، اما شاید بتوان با توجه به بعضی فرضیه های بنیادی زمینه ی اختلاف را کاهش داد. نخست این که ذهن انسان نمی تواند آشوب را تحمل کند؛ بنابر این، جستجوی منظم و پرسش علت چیزها امری است ابدی. از درون این پرسش ها، در هر عصری انسان مفاهیمی را در مورد رابطه ی خود با خدایان، با جهان، با جامعه و با خویشتن تنظیم و قاعده بندی می کند. دوم این که انسان مذهب، علم، نهادهای سیاسی و اجتماعی، و هنر خود را از طریق این مفاهیم شکل می دهد. سوم این که، تئاتر در هر عصری اعتقادات رایج

همان عصر را درباره ی انسان و جایگاه او در جهان و جامعه منعکس می کند. لذا، چون نقطه نظرهای انسان از علیت و جایگاه خاص او در طرح کلی چیزها در تغییر است، تئاتر نیز تغییر می کند، زیرا وظیفه ی تئاتر این است که اندیشه ی غالب در عصر خود را در باره ی حقیقت و واقعیت منعکس کند. »[6]

اجرا همواره در همه جا « در ارتباط » با مذهب قرار داشته است. این ارتباط نزدیک متقابل گاهی دوستانه و گاهی خصمانه بوده است. در اجرا چیزی نیست که ذاتاً دین نواز یا دین ستیز باشد. شواهد و مدارک باستان شناختی و مردم شناختی حاکی از پیوند اجرا و مذهب، دست کم از عصر پارینه سنگی به بعد هستند. شواهد کردار شناختی نیز تأیید می کنند که آیین و اجرای نمایشی در میان انسان ها کاملاً شبیه به هم اند: نمایش ها و اعمالی هستند تکراری، فشرده، پر هیجان و ارتباطی. باورهای دینی منسجم، لذت و نظریه های زیبا شناختی، مسلک ها و زد و بندهای سیاسی: این ها برخی از کاربردهایی هستند که آدمیان برای رفتار آیینی – نمایشی خویش یافته اند. **شکنر** درباره ی پیوند نیایش، تئاتر و اجرا می گوید:

« نیایش ، تئاتر ، رقص ، موسیقی و شفا بخشی غالباً وجه مشترک دارند [...] در هند، این رابطه ریشه در این باور مذهبی- زیبا شناختی بنیادی دارد که اجرای نمایش هدیه ای است به پیشگاه خدایان. [...] رقصِ با نقاب و تئاتر در بسیاری از بخش های آفریقا، و رقص کاچینای اقوام هوپی و زونی ساکن در جنوب غربی قاره ی آمریکا نمونه های دیگر هستند از عبادت که، خود، آگاهانه و کاملاً تئاتری است. هر کس که وارد کلیسایی شده باشد که در آن – به عنوان عبادت – انجیل بر می خوانند ، چنین چیزی را به چشم دیده است. در میان قبیله هایی که به جادو درمانی می پردازند، اجرا نه تنها مذهبی بلکه درمانی است. »[7]

4 1. برخی از کارکردهای آیین

آیین های انسانی حول « رازها » و « بحران های » تولد، بلوغ، ازدواج، درمان و مرگ؛ جنگ؛ شکارگری؛ چرخه ی فصل ها با دوره های کاشت، برداشت و روزهای غیر فعال آن ها؛ موسم باران و خشکسالی؛ پیش بینی پذیری یا پیش بینی ناپذیری بلایا و رویدادهای ناگهانی طبیعی و مسائل بسیار دیگر دور می زنند. آیین های انسان از قربانی، خشونت و گرامیداشت بهره می گیرند تا به طور صریح یا ضمنی، تمنای توفیق در زیستن یا مردن را به بیان آورند. درآمیختن موسیقی، رقص و تئاتر؛ درآوردن صداهای موزون و انجام حرکات گروهی؛ اجرای نمایش با استفاده از صورتک ها و

جامه های نمایش؛ دسته روی ها؛ پخش کردن طعام، آتش بازی و به صدا درآوردن ناقوس کلیسا؛ عطر آگین نمودن فضا: همه ی این ها حس ارضای انسانی عمیق در تماشاگران، عبادت کنندگان، یا مجذوب شدگان پدید می آورند.

جوزف کمبل (Joseph Campbell) معتقد است که با بررسی زندگی بشر ابتدایی می توان انگیزه ی اجرای آیین ها را در جامعه ی قبیله ای به سه دسته تقسیم کرد: لذت (غذا، پناهگاه، روابط جنسی، خویشاوندی)؛ قدرت (انگیزه ی پیروزی، مصرف، بزرگ نمایی خویشتن یا قبیله)؛ و وظیفه (به خدا، به قبیله، به آداب یا ارزش های جامعه). [8] جمع این سه مقوله مجموعاً می تواند فراوانی غذا، فرزندان، نیروی برتری بر دشمن، اتحاد فرد با جامعه و هم چنین پذیرش جهان بینی جامعه را از طرف افراد قبیله تضمین کند.

در کتاب **تاریخ تئاتر جهان** فواید آیین این گونه تقسیم شده است:

« اول: آیین شکلی از معرفت است. زیرا می کوشد انسان و رابطه ی او با « جهان » را تعریف کند.

دوم: آیین می تواند یک روش تعلیم باشد، زیرا مشخصه ی جامعه ی ابتدایی نداشتن زبان نوشتاری است و اجرای آیین وسیله ای است برای انتقال دانش و سنن یک قوم به نسل های بعدی.

سوم: آیین ممکن است برای مهار کردن حوادث احتمالی آینده اجرا شود. یکی از وظایف عمده ی آیین ها آن است که با اجرای آن نتیجه ی مورد نظری به دست آید، مثل موفقیت در جنگ، باران مناسب یا کسب نیروی فوق طبیعی.

چهارم: آیین غالباً برای بزرگداشت نیروی فوق طبیعی، پیروزی در شکار یا جنگ، گذشته ی یک قوم، یک قهرمان و یا یک توتم به کار می رود.

پنجم: آیین می تواند سرگرم کننده و لذت بخش باشد. حتی جدی ترین مراسم، وقتی نمایش داده شوند، یا به صورت یک الگوی رسمی تکرار شوند و یا توسط بازیگران ماهری اجرا شوند، می توانند سرگرم کننده باشند. » [9]

5-1. تفاوت آیین و مراسم آیینی

با در نظر گرفتن روند تبدیل « آیین » به « مراسم آیینی » و مقایسه ی این دو مقوله، می توان تفاوت های این دو را درک کرد: در میان افراد یک قبیله پدیده ای به نام آیین به وجود می آید که

شکلی ساده دارد؛ اجزای چندانی ندارد؛ و زمان برگزاری آن هم چندان طولانی نیست. پس همه ی افراد قبیله توان انجام آن را دارند، مهارت آن ها نیز در انجام آن تقریباً یکسان است وشخصی به عنوان رهبر گروه وجود ندارد. در این مرحله، هنگام برگزاری آیین تمام افراد قبیله در آن شرکت می کنند. پس در کنار این آیین، تماشاگر زمینی ای وجود ندارد و صرفاً نیروهای فوق طبیعی و خدایان نظاره گر آنند.

ضمناً هدف از انجام آن وصل شدن به کائنات و ارتباط یافتن با نیروهای فوق طبیعی است.

تدریجاً این سادگی و کوتاهی به پیچیدگی، تفصیل و تکلف تغییر می یابد. حال دیگر نه با آیین که با مراسم آیینی رو به رو هستیم که برگزاری آن با دشواری همراه است. رفته رفته شخصی به عنوان راهنما و رهبر مطرح می شود که مهارت او در برگزاری مراسم آیینی بیش از دیگران است و آن ها را رهبری می کند. مفصل بودن مراسم، کودکان و سالمندان را که توانایی شرکت مستقیم در آن را ندارند به کنار می نهد، پس آن ها تماشاگر مراسم می شوند. در واقع مراسم آیینی، غیر از تماشاگر آسمانی، تماشاگر زمینی هم دارد؛ با این حال تماشاگران زمینی منفعل نیستند و مشارکت غیر مستقیم دارند. مثلاً سالمندی که هنگام برگزاری مراسم، توانایی دویدن و رقصیدن ندارد، با آن هم داستان می شود و این کنش معنوی در درونش به وقوع می پیوندد.

و اما مهم ترین و اصلی ترین تمایز بین آیین و مراسم آیینی، هدف و غایت برگزاری آن دو است. به دلیل متفاوت شدن ماهیت مراسم آیینی نسبت به آیین، مقصود از برگزاری آن نه تنها وصل شدن به کائنات بلکه تفریح، آموزش و پرداختن به عناصر زیبایی شناسانه نیز هست. در واقع می توان گفت که برخلاف آیین، مراسم آیینی جهت گیری صرفاً دینی و ماوراء طبیعی ندارد.

با در نظر گرفتن این مسیر تحولی، می توان مرحله ای را نیز درگرفت که طی آن مر اسم آیینی موجب زایش تئاتر شده باشد. با این نگاه، آیین به عنوان خاستگاه تئاتر اهمیت ویژه ای می یابد.

علاقه به درک خاستگاه تئاتر از اواخر سده ی نوزدهم سرعتی تصاعدی گرفت، زیرا در آن زمان مردم شناسان اشتیاق زیادی به یافتن پاسخ مسأله از خود نشان می دادند. از آن هنگام تا به امروز، نظر مردم شناسان حداقل سه مرحله را پشت سر گذاشته که به ترتیب بررسی می شود.

6-1. دیدگاه استقرایی درباره ی آیین و پیدایش تئاتر از آن

مردم شناسان مکتب استقرایی، ابتدا به مشاهده ی حقایق می پردازند و فرضیات دقیقی می سازند و دست آخر آن ها را در معرض بررسی و داوری تجربی قرار می دهند تا به این وسیله قوانین

طبیعت و جامعه را کشف کنند. چهره ی شاخص این مکتب **سرجیمز فریزر** (Sir James Frazer) است و اصحاب این دیدگاه در نخستین مرحله ی کاوشگران خاستگاه تئاتر دسته بندی می شوند:

*« در مرحله ی اول که از 1875 تا 1915 به طول انجامید، مردم شناسان به رهبری سرجیمز فریزر ادعا کردند که همه ی فرهنگ ها از یک الگوی تکاملی پیروی می کنند؛ در نتیجه جوامع ابتدایی موجود در عصر حاضر، می توانند منابع مستندی درباره ی تئاتر هزاران سال پیش در دسترس ما بگذارند. اصطلاح « **ابتدایی** » در این فصل، اصطلاحی فنی است که مردم شناسان به کار می برند تا جوامعی را که هنوز زبان نوشتاری ندارند توصیف کنند. »*[10]

دریافت مردم شناسان این دوره از این فرایند را می توان این گونه بیان کرد: در آغاز انسان به تدریج به نیروهایی باور یافت که ظاهراً مواد غذایی و منابع دیگری را که بقای او به آن ها وابسته بود در اختیار خود داشتند. از آن جا که این انسان ها دریافت روشنی از عوامل طبیعی نداشتند، آن ها را با نیروهای فوق طبیعی و جادویی مرتبط می دانستند. پس به جستجوی وسایلی برای جلب حمایت آن نیروها پرداختند. بر اثر مرور زمان، بین شیوه هایی که به کار می بردند، و نتایجی که از آن شیوه ها انتظار داشتند، رابطه ی مسلمی یافتند. این شیوه ها، سپس تکرار شدند. صیقل یافتند و رسمیت پذیرفتند تا سرانجام بدل به آیین گردیدند. در این مرحله همه ی گروه یا قبیله معمولا آن آیین را اجرا می کردند، و تماشاگرانشان همان نیروهای فوق بودند. در ادامه ی این روند، در کنار آیین مقوله ای به نام **اسطوره** نیز مطرح می شود که لازم است رابطه ی این دو روشن شود:

« داستان ها یا اسطوره ها معمولاً در اطراف آیین ها به وجود می آیند، تا آن ها را توضیح دهند، توصیف کنند، و یا به صورت آرمان درآورند. این اسطوره ها عموماً حاوی عناصری مبتنی بر وقایع، یا اشخاص واقعی هستند، هر چند معمولاً تا حد زیادی در داستان ها تغییر ماهیت داده اند. اسطوره گاه حاوی نماینده ی آن نیروهای فوق طبیعی است که از طریق آیین تقدیس می شود، یا قبیله می کوشد تا از طریق اجرای آیین آن را تحت تأثیر قرار دهد. لذا مجریان آیین، یا شرکت کنندگان در مراسم، نقش شخصیت های اساطیری یا نیروهای فوق طبیعی را بازی می کنند، و این اجرای نقش، نشانه یا آغاز پیدایش یک صحنه ی دراماتیک است. »[11]

درک انسان از نیروهای فوق طبیعی و روابط علت و معلولی به مرور تغییر می کند و این به دلیل افزایش دانش اوست. در نتیجه برخی از آیین ها کنار نهاده می شوند، یا تعدیل پیدا می کنند. اما اسطوره هایی که در اطراف آیین ها رشد و نمود کرده اند، ممکن است به عنوان بخشی از سنت

شفاهی قبیله حفظ شوند، و گاه داستان هایی که بر اساس اسطوره ساخته شده اند به شکل درامی ساده به اجرا در می آیند، بدون آن که کاربرد آیینی گذشته را داشته باشند. به این ترتیب اولین گام مهم در راه تئاتر به عنوان فعالیتی مستقل و تخصصی برداشته شده است. از آن پس زیبایی شناسی جایگزین سودمند بودن و هدف های مذهبی آیین ها می شوند. آن چه آمد چکیده ی دریافتی است که در اواخر سده ی نوزدهم در مورد خاستگاه تئاتر خصوصاً از سوی مردم شناسانی چون فریزر مورد قبول بوده است. در این جا برای آشنایی بیشتر با نگرش **داروینی** فریزر و نیز نوع نگاه او به سیر اندیشه ی بشری به کتاب مهم او، **شاخه ی زرین** که پژوهشی درباره ی جادو و دین است نظری می افکنیم:

« حرکت اندیشه ی بشری به طور کلی از جادو به مذهب و از آن به علم بوده است. انسان در جادو برای رفع مشکلات و خطراتی که از هر سو متوجه اوست به قدرت خود متکی است. به نظام مستقری در طبیعت معتقد است که می تواند به آن اطمینان کند و برای اهداف خود در آن دست ببرد. وقتی با تأسف در می یابد که هم نظام طبیعت که در تصور داشت و هم کنترلی که فکر می کرد بر کارکرد آن دارد خیال صرف بوده است، خود را خاضعانه به لطف و عنایت موجوداتی عظیم در ورای گستره ی طبیعت می سپارد و این بار همه ی آن قدرت های فراگیر را در حیطه ی اختیار آنان می بیند. بدین سان جادو در اذهان دقیق تر جا به مذهب می دهد. اما به مرور زمان این توضیح نیز به نوبه ی خود دیگر رضایت بخش به نظر نمی رسد، زیرا بر آن است که وقوع و ترتیب حوادث طبیعی را قوانین تغییر ناپذیری تعیین نمی کند و این حوادث تا حدودی متغیر و نامنظم اند. برعکس، هر چه بیشتر در این ترتیب و توالی حوادث طبیعی دقیق شویم بیشتر متوجه هماهنگی و وحدت کلی و دقت خاصی می شویم که حوادث طبیعی، اگر بتوانیم ردگیری اش کنیم، بر مبنای آن جاری می شوند. هر پیشرفت بزرگی در دانش ما، حوزه ی نظم و سامان را گسترش داده و بنابر آن حوزه ی نابسامانی و بی نظمی ظاهر در عرصه ی گیتی را محدود کرده است [...] اندیشه های نافذتر که هم چنان در رازهای جهان جستجو می کنند و پیش تر می روند، به تدریج تئوری معانی مذهبی درباره ی طبیعت را کافی نمی بینند و کنار می گذارند. به سخن کوتاه، علم از لحاظ توضیح طبیعت جای مذهب را می گیرد. »[12]

درباره ی این مردم شناسان ذکر چند نکته ضروری است؛ نخست آن که آن ها با دو فرض ابراز نشده آغاز می کنند: 1) آنها شخصاً مردمانی عارف و آگاه، و صاحبنظرانی بی طرفند و درباره ی کسانی می نویسند که خرافاتی، وحشی و خیالاتی اند. 2) آن ها همچنین معتقدند جوامع تکنولوژیک نوین بر همه ی فرهنگ های ابتدایی برتری دارند.

دوم آن که این محققان با روش **داروینیسم فرهنگی** گذشته را بررسی می کنند؛ به این معنی که نظریه ی **داروین** درباره ی تکامل بیولوژیکی انواع را به پدیده های فرهنگی نیز تسری می دهند، و ادعا می کنند که همه ی نهادهای انسانی از طریق فرایندی اجتناب ناپذیر و به صورتی به هم پیوسته و منظم، از ساده به پیچیده حرکت می کنند. لذا نظراتشان نوعی تحقیر را در مورد مردم ابتدایی القا می کند، و نیز به این نتیجه می رسد که نهادهای فرهنگی در همه ی جوامع از الگوی تکاملی واحدی پیروی می کند.

7-1. دیدگاه کارکرد گرایی درباره ی آیین و نقش آن در زایش تئاتر

مرحله ی دوم پیشرفت مردم شناسی از سال 1915 آغاز می شود و مکتب دیگری به رهبری **برونیسلاو مالینوفسکی** (Bronislaw Malinowski) روش استقرایی مکتب فریزر را رد می کند و به جای آن رهیافتی استنتاجی را پیشنهاد می کند.

*« مکتب جدید مطالعه ی خود را در محل مورد بررسی و در عمق آن آغاز کرده، و سئوال را اساساً به گونه ی دیگری طرح می کند: کارکرد روزانه ی جوامع معین چگونه است؟ این مکتب را غالباً **کارکرد گرایی (Functionalism)** می نامند. »*[13]

این مکتب هر فرهنگی را به شدت خاصه می داند و نسبت به مکتب قبلی که خاستگاه نهادهای فرهنگی عهد عتیق را بر اساس مطالعه ی قبایل بدوی موجود در دنیای مدرن توضیح می داد، تردید فراوانی القا می کند. این مکتب چنین پیشنهاد می کند که نهادهای فرهنگی مختلف از طریق فرایندهای متفاوتی توسعه می یابند. به طور کلی فرهنگ نزد مالینوفسکی بنیانی زیست شناختی دارد. منظور او این است که فرهنگ نحوه ی سازمان دهی ای است که هر جامعه برای ارضای نیازهای اولیه ی اعضای خود به وجود می آورد. وی در ضمن یادآور می شود که فرهنگ فرایندی است پویا که ماهیت و سطح نیازهایی را که باید ارضا شوند، دگرگون می کند.

« مالینوفسکی معتقد بود تفکر انسان هایی که وی آن ها را مورد مطالعه قرار داه، و به طور کلی تمامی انسان هایی که بدون نوشتارند، مبتنی بر نیازهای اولیه ی زندگی آن هاست. در این صورت اگر باور کنیم که اندیشه ی یک قوم یا یک نژاد را

احتیاجات اولیه ی زندگانی مانند امرار معاش، ارضای مسائل جنسی و غیره تعیین می کند، پس می توانید نهادهای اجتماعی، اعتقادات و اسطوره هایشان را به سهولت مطالعه کنید. »[14]

از نظر مالینوفسکی نیازهای فرهنگی به طور مداوم در حال تطورند، این نیازها با سه حوزه ی متفاوت از واقعیت های اجتماعی در ارتباط اند: حوزه ی ضرورت های ابزاری که معلول فعالیت های اقتصادی، هنجاری، آموزشی و سیاسی اند. حوزه ی ضرورت های انسجام بخش یا همگرا کننده که نتیجه ی آگاهی و دانش، مذهب و جادو هستند و بالاخره حوزه ی فعالیت های هنری و آفرینش. تطور نیازها از نظر شکل و کمیت، گویای رابطه ی مستقیم بین فرهنگ و توسعه است، زیرا هدف توسعه در نهایت ارضای نیازها در هر مرحله از تحول تاریخی است.

در نظر مالینوفسکی **کارکرد**، پاسخی است فرهنگی به نیازهای فردی و بیولوژیک انسان:

« بنابر این کارکرد همیشه به معنای ارضای یک نیاز است؛ خواه کار ساده ی خوردن یک خوراکی باشد یا انجام شعائر مذهبی همچون عشای ربانی مسیحایی که در کلیت یک نظام اعتقادی قرار می گیرد و ضرورت فرهنگی یکی شدن با خداوند آن را ایجاب می کند. »[15]

تحلیل مهم دیگر مالینوفسکی درباره ی اسطوره هاست. او هر نوع نظام اعتقادات افسانه ای و اسطوره ای را نوعی پاسخ فرهنگی به ترس مبهم از دشمن، بدبختی ها و مصیبت های طبیعی می دانست که انسان را به سوی گذشته (اعتقاد به بهشت گمشده ی اولیه) و به سوی آینده (اعتقاد به فرجام) متوجه می کند. گذشته، توجیه کننده ی وضعیت کنونی انسان یعنی سقوط و شرایط زمینی اش، و آینده تسلی بخش رهایی از این وضع و دستیابی به بهشت موعود است. در آخر، تعریف مالینوفسکی از **عمل آیینی** را مورد توجه قرار می دهیم:

« من عملی را آیینی می نامم که واجد شرایط زیر باشد: (1) عمومی باشد؛ (2) با رعایت مراسم خاصی انجام شود؛ (3) دارای اهمیت جامعه شناختی، مذهبی و جادویی بوده و متضمن تعهداتی نیز باشد. »[16]

8-1. دیدگاه ساختار گرایی درباره ی آیین و خاستگاه آیینی تئاتر

سومین مرحله ی تحقیقات مردم شناسان درباره ی خاستگاه تئاتر، پس از جنگ جهانی دوم آغاز شد و منجر به پیدایش مکتب **ساختار گرایی** (Sturacturalism) گردید. بانی این مکتب

کلود لوی استروس(Clud Levy Strauss) نام دارد.[17]

او نیز مانند پیروان مکتب کارکرد گرایی، داروینیسم فرهنگی را رد می کند و معتقد است که هر جامعه ای مسیر فرهنگی خاصه ی خود را به وجود می آورد. لوی استروس نیز مانند فریزر به الگوی جهانی معتقد است ولی الگوی او با الگوی فریزر متفاوت است. به این معنی که او مانند فریزر به مطالعه ی عادات اقوام ابتدایی معاصر علاقه دارد، زیرا آنان را تا حدودی وابسته به ادوار آغازین تاریخ می داند اما برخلاف فریزر معتقد نیست که آن چه به ادوار آغازین وابسته است پست تر از چیزهایی است که بعدها پدید آمده اند.

مقصود غایی لوی استروس بیشتر اثبات حقایق مربوط به **اندیشه ی انسان** است تا باز نمودن حقایق مربوط به سازمان جامعه یا نوع خاصی از جوامع :

« آن چه برای لوی استروس بیشترین اهمیت را دارد آن است که بداند مغز چگونه عمل می کند، و پاسخ آن را در تحلیل اسطوره جستجو می کند. او اسطوره را شکلی از منطق می شناسد، و معتقد است که پیچیدگی این منطق کمتر از پیچیدگی منطقی نیست که در جوامع پیشرفته در پژوهش های علمی به کار می رود. وی سرانجام به این نتیجه می رسد که حداقل دو نوع اندیشه وجود دارد: اندیشه ی علمی، و اندیشه ی اساطیری – جادویی؛ و این دومی به مسائل از زاویه ی دیگری راه می یابد، و اعتبار آن دست کمی از اعتبار رهیافت اولی ندارد. »[18]

نتیجه ای که لوی استروس به طور کلی از پژوهش در اندیشه ی اقوام ابتدایی می گیرد این است که ذهن انسان ابتدایی به شکلی که در شیوه ی اندیشیدن اقوامی چون بومیان استرالیایی و سرخ پوستان آمریکایی پیداست مانند ذهن انسان دانا و پیشرفته ی امروزی، ساختی دقیق و منطقی دارد. با این فرق که برای بیان مفاهیم، نشانه ها یا نمودگارهایی ویژه ی خود را به کار می برد.

*« به نظر لوی استروس وظیفه ی انسان شناسی آن است که به یاری دانسته هایی که مردم نگار در دسترس او می گذارد، حکمت نهادها (یا تأسیسات) و سنن و عادات را توضیح دهد ولی مقصود از این حکمت، کار ویژه یا وظیفه (فونکسیون) و یا سودی نیست که معتقدان به مکتب کارکرد گرایی (فونکسیونالیسم) برای نهادهای اجتماعی می انگارند. مثلاً در حالی که پیروان کارکرد گرایی، منشاء **توتمیسم** را سود مالی و اقتصادی چیزهایی می دانند که به عنوان **توتم** برگزیده شده، لوی استروس **توتم** ها را در نفس خویش، حامل پیام و معنایی خاص می داند. معنای*

*گفته ی خود او، که « **توتم ها نه فقط چیزهایی خوردنی بلکه اندیشیدنی هستند** » همین است. »*[19]

9-1. پیوستگی و قرابت آیین و تئاتر

آیین ها و تئاتر از عوامل اساسی مشابهی استفاده می کنند: موسیقی، رقص، گفتار، صورتک، لباس، اجرا کنندگان، تماشاگر و صحنه. در اکثر آیین های ابتدایی استفاده از رقص های پانتومیم به همراه موسیقی ضربی ضروری است و صدای آوازی نیز گاه ضرورت می یابد. گفتار و دیالوگ در آیین ها از ضرورت کمتری برخوردارند، اما صورتک و لباس از وسایل اصلی اجرای آیین به شمار می آیند. در بسیاری از قبایل بدوی، اعتقاد بر این بوده است که با پوشیدن لباسی شبیه یک جانور می توان روح آن را تسخیر کرد. پس لباس و صورتک وسایلی هستند که روح یک چیز را می توان توسط آن ها مهار و مقهور خود ساخت، یا با او مشورت کرد، یا از او دلجویی به عمل آورد.
صورتک و لباس هم چنین برای آیینی که در آن حیوانی کشته می شود یا از او یاری طلب می شود به کار می روند.

*« آرایش - توسط رنگ، خاکستر، یا جوهر – که سطح بدن را می پوشاند، به عنوان مکمل صورتک و لباس به کار می رود. « **بازیگران** » باید بسیار ماهر و با انضباط باشند. زیرا در آیین ها هیچ نوع قصور و انحرافی مجاز نیست. هنگامی که آیینی تثبیت و تصویب شد، یکی از پیشکسوتان، سالمندان و یا روحانیان تمرین سختی را برای اداره ی حُسن اجرای آیین به کار می گیرد که کاملاً با کارگردانی تئاتر قابل مقایسه است. **مکان اجرا** ، و اگر تماشاگری وجود داشته باشد، **تالار نمایش** نیز از ضروریات به شمار می روند. تنظیم فضای اجرای آیین بسیار متنوع است. گاه مکانی دایره مانند برگزیده می شود که توسط تماشاگران احاطه می گردد، و گاه چنان که در مراسم مردم استرالیا معمول است، صحنه ای در نظر گرفته می شود که پس زمینه ی آن با گونی رنگ شده یا با قابی از پارچه می پوشانند و تماشاگران در سه جانب صحنه می نشیند، یا می ایستند؛ و گاه فضایی باز به عنوان پس زمینه مورد استفاده قرار می گیرد، مثل کنار دریا. چنان که ملاحظه می شود عوامل اصلی در آیین همان است که در تئاتر هم مورد استفاده قرار می گیرد. »*[20]

با دقت به فرضیه های مربوط به پیوستگی آین و تئاتر، می توان چنین نتیجه گرفت که فعالیت های **تئاتری** از طریق آیین ها به وجود آمدند، زیرا در آن هنگام آیین ها اولین وسایلی بودند تا مردم به توسط آن ها نقطه نظرهای خویش را در باره ی خود و جهان قاعده بندی کنند.

از آن جا که انسان ابتدایی تمایل به این عقیده داشت که تنها عامل تضمین کننده ی خوشبختی در اختیار داشتن نیروهای فوق طبیعی است، منطقی است که قاعده بندی های او بیشتر روحانی باشند تا دنیوی. بعدها با پر رنگ شدن نقش تماشاگر زمینی در مراسم آیینی و مهم تر از آن، مکتوب شدن آیین ها و نیز وارد شدن عناصر و ویژگی های دراماتیک به روند برگزاری مراسم آیینی، آن چیزی را که ما امروز می شناسیم – تئاتر – پدید می آید. در این مرحله است که تئاتر خود را از آیین، که همچنان مقاصد مذهبی را دنبال می کرد، جدا می سازد. پس می توان گفت تاریخ تئاتر عبارت از تغییراتی است که عقاید انسان در طول زمان درباره ی خود و جهان پیدا کرده است. گاهی تئاتر و آیین درهم ادغام شده اند، اما در جوامع پیشرفته هر یک کارکرد معین خود را دارند.

10-1. پی نویس های فصل یکم

1. نک : *فرهنگ معین* ، آیین.
2. نک : *لغت نامه ی دهخدا*، آیین
3. نک : Britanica, Rite
4. شکنر، ریچارد، *نمایش و دین* ، صص 246 و 347.
5. همان ، صص 359 و 360.
6. براکت، اُسکارگ.، *تاریخ تئاتر جهان*، ج 1، صص 36 و 37.
7. شکنر، همان ، ص 350.
8. برگرفته از: کمبل، جوزف، *قدرت اسطوره* ، ص 28.
9. براکت، همان، صص 32، 33، 34.
10. *همان* ، ص 30.
11. همان جا.
12. فریزر، جیمز، *شاخه ی زرین*، صص 810 و 811.
13. براکت، همان ، ص 30.
14. استروس، کلود لوی، *اسطوره و تفکر مدرن*، صص 17 و 18.
15. مالینوفسکی، برونیسلاو، *نظریه ای علمی درباره ی فرهنگ*، ص 195.
16. یونگ، مایکل و.، *ترو بریاندها*، ، ص 273.
17. برگرفته از: استروس، کلود لوی، *دیدگاه مردم شناسی*، مقدمه.
18. براکت، همان، صص 31 و 32.
19. لیچ، ادموند، *لوی استروس* ، ص 2.
20. براکت، همان ، صص 35 و 36.

فصل دوم : نگاهی کوتاه به زندگی و آثار گروتوفسکی

2 1. گروتوفسکی؛ از تولد تا مرگ در یک نگاه

2-2. پی نویس های فصل دوم

2-1. گروتوفسکی؛ از تولد تا مرگ در یک نگاه[1]

یرژی گروتوفسکی (Jerzy Grotowski) در یازدهم اوت سال 1933 در کشور لهستان در شهر **ژشوف**(Rzeszow) به دنیا آمد. مدتی پس از جنگ جهانی دوم خانواده اش در شهر **کراکف** (Cracovie) اقامت گزیدند. در همین شهر بود که او تحصیلات متوسطه ی خود را به پایان رساند. در شانزده سالگی دچار بیماری سختی شد و یک سال را در بیمارستان ویژه ی بیماران مشرف به مرگ گذراند. این تجربه تأثیر عمیقی بر زندگی او گذاشت و مسیر زندگی اش را دگرگون ساخت؛ زیرا کمی قبل از این ماجرا بود که گروتوفسکی عضو **مجمع جوانان لهستانی** یا همان **کمونیست های پرُ شور** شده بود.

گروتوفسکی در سال 1952 دوران بازیگری خود را آغاز کرد تا مقدمه ای باشد برای فراگیری کارگردانی. در همین سال به قصد فراگیری کارگردانی وارد **مدرسه ی عالی هنرهای دراماتیک** شهر کراکف شد و تا سال 1955 در آن جا به تحصیل پرداخت. در سال 1955 برای فراگیری مکتب **استانیسلاوسکی**(Stanislawski) **به مسکو** رفت و یک سال از تحصیلاتش را در **آکادمی عالی کارگردانی مسکو** طی کرد و در آن جا تحت نظر **زاوادسکی**(Zavadski) تعلیم دید و پس از آشنایی با تعالیم استانیسلاوسکی و مکتبش، این نکته را آموخت که نمایش فقط اجرای نمایشنامه نیست بلکه پاسخی است به نمایشنامه؛ تبعیت نیست، واکنش است و آفریدن نیز جز این نیست.

در همین برهه، وضع جسمی اش به وخامت گذاشت و از آن جا که تصور می شد آب و هوای آسیای میانه برایش مساعد باشد، به کشور چین سفر کرد و در آن جا مجذوب **اپرای پکن** (Peking Opera) شد. گروتوفسکی در آن جا سرزمینی را که از دیر زمانی ذهنش را به خود مشغول کرده بود ملاقات کرد و مقدمه ی رویا رویی های بعدی اش را با **سانسکریت و فلسفه ی خاور زمین** پی ریخت.

یک سال بعد به **خاورمیانه** از جمله **مصر** سفر کرد. سپس در سفری دیگر **پاریس** را دید و در جشنواره ی تئاتر **آوینیون** به تماشای برخی نمایش ها نشست. در سال 1956 از مسکو به لهستان بازگشت و تا سال 1970 تحصیلاتش را به انجام رساند و اجراهایی را نیز در تئاتر **استاری** (Stary) کراکف کارگردانی کرد که مورد توجه اساتید قرار گرفت، از جمله نمایش **صندلی ها** (Chairs) در 1957 نوشته ی **یونسکو** (Ionesco) و **دایی وانیا** (Uncle Vanya) در 1958 نوشته ی **چخوف**(Chekhov).