اقتدار یک کاراکتر در رازوارگی اوست

غلامرضا خلعتبری
عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تنکابن
مدرس گروه هنر

چکیده:
وقتی برای نخستین بار با واژه‌ای به نام کاراکتر مواجه می‌شـویم، علاقه زیادی پیدا می‌کنیم تا بر پایه تحلیل‌های علمی با رویکردهای متفاوت روان‌شـناختی آن را تحلیل نماییم. بدون شک تأثیرات تعاملی هنر خصوصاً ادبیات نمایشـی و علم روان‌کاوی بر کسـی پوشیده نیست. از یک سـو روان‌کاو بـرای تأیید یا عمومیـت دادن به مشـاهدات بالینی و برای یافتن شیوه‌ای مشابه با شـیوه بالینی، از متن ادبی یا نمایشـی کمک می‌گیـرد و از طرف دیگر هنرمنـد و منتقد به طـور فزاینده‌ای درگیر ترسـیم ارتباطات میان نظریـهٔ روان‌کاوی و نظریه‌هـای ادبی و هنری شده است. این گونه نگرش که مشخصه ادبیات واقع‌گرا اسـت باعث گردید تـا کاراکتر به طور مستقل و بر اساس قوانین علمی حاکم بر رفتار او و نه به عنوان ابزار ساختاری و موضوعی مورد مطالعه قرار بگیرد. این دیدگاه انسان را به عنوان مجموعه ثابتی از خصوصیات و واقعیات ملموس بررسی می‌نماید. هر چند این رویکرد لازم بوده اما کامل نیسـت، زیـرا درام توالـی رویدادها و زنجیره‌ای منظم از کنش‌های غیر بیانی اسـت، کاراکتر پدیده‌ای فعال و پُررمز و راز در [اکنون] اسـت. و وظیفه کارگردان دسـت‌یابی و کشف هستی (existence) کاراکتر در این زمان است. ایـن مطالعه قصـد دارد تا ضمـن پرداخت به شیوه‌های واقع‌گرا و فراواقع‌گرایی کارگردانی در تحلیل کاراکتر، راه‌کارهای خلاق و جذاب خلق کاراکتر ماندگار را بررسی نماید.

کلید واژگان فارسی: کاراکتر، کنش
کلید واژگان انگلیسی: Character- Action

مقدمه:

در تاریخ روان‌شناسی اساساً دیدگاه‌های بسیار متفاوتی درباره شخصیت وجود دارد. این علم از بدو تاریخ در دوره هلنی یعنی از سال ۶۰۰ ق.م آغاز می‌گردد. تفکر انسان دوره هلنی مبتنی بر مشاهده و تأکید بر علوم از جمله ریاضیات، ستاره‌شناسی، زیست‌شناسی و... بوده است. دنیای آن‌ها محدود به خدایانی بود که جنبه انسانی داشتند، طلاس قدیمی‌ترین دانشمندی بود که منشاء جهان را از آب می‌دانست. فیثاغورث تبیین نهایی جهان را در اعداد یافت. اما بهترین نمونه روان‌شناسی را فیلسوف یونانی ذی‌مقراطیس بنا نهاد. او معتقد بود که تمام تبین‌ها در طبیعت قرار دارد که از ذرات ریز اتم ساخته شده است. این ذرات از نظر شکل، اندازه، زاویه و... فرق دارند و چون همواره در حرکت هستند با یکدیگر برخورد نموده و در نتیجه همواره تغییر وجود دارد. در کنار این دانشمندان بقراط اولین کسی بود که نظریات خود را با اقتباس از امپدوکلس درباره چهار مزاج درون بدن و ارتباط آن با حالات روحی بشر توضیح داد.[۱] او نظریه آسیب‌شناسی اخلاطی و فرضیه مایعات بدن را که یادگار آلکمائون یکی از اهالی جزیره کروتون بود را مطرح نمود. بقراط بدن را مانند دایره‌ای می‌دانست که تمام قسمت‌های آن دارای اهمیت می‌باشد که ابتلای یک قسمت می‌تواند تمامی بدن را گرفتار نماید. جان میلتون در مقدمه کتاب (۱۶۷۱) SamsonAgonistes در این باره می‌گوید در طبیعت کمی کیفیت مالیخولیایی موجود است که علیه مالیخولیا به کار می‌رود. مثل کیفیت ترشی علیه ترشی یا کیفیت نمک علیه نمک. [۱- ص ۷]

از منظر بقراط انسان چهار ویژگی روحی دارد:
الف) بلغم، ب) صفری، پ) دموی، ت) سودا

این طرح که البته آن را منسوب به جالینوس حکیم نیز می‌دانند، معروف به امزاج اربعه می‌باشد که بسیاری از نمایشنامه‌نویسان ازجمله بن جانسون[۲] بر اساس آن نوعی کمدی به نام خلق و خو[۳] را خلق نمودند. فرضیه‌ای که سلامت تن و روان آدمی را با این چهار مایع قیاس می‌نماید. رویکردی که حکیم ایرانی بوعلی سینا نیز از آن استفاده می‌نمود. البته رویکرد اصل علم روان‌شناسی به شخصیت را باید مربوط به قرن نوزده و مطرح شدن دیدگاه‌های فروید دانست. او با ارائه رویکردی روان‌کاوانه تصویری بدبینانه و جبری از سرشت و ماهیت انسان مطرح می‌نماید. دیدگاهی که امیال جنسی و نیروهای ناهشیار فردی را که ریشه در دوران کودکی دارد به عنوان شکل‌دهندگان شخصیت آدمی در نظر می‌گیرد. نگارش خودکار، شرح خواب، روایت در حال خلسه، شعرها و نقاشی‌های مولد تأثیرات اتفاقی، تصویرهای متناقض‌نما و رویایی جنون و... محصول نگرش این فیلسوف در عرصه هنر و ادبیات می‌باشد. به دنبال او، شاگردش یونگ با ارائه روان‌شناسی تحلیلی[۴] خود به جای گذشته آینده فرد را در نظر گرفته و ناهشیار جمعی[۵] را به عنوان آرکی تایپ[۶] مطرح می‌نمایند و نظام روان‌کاوی فروید را با نگاهی عمیق‌تر تغییر می‌دهد. آدلر[۷] با ارائه اصطلاح عقده حقارت[۸] تلاش‌های ریچارد سوم را مثبت ارزیابی می‌نماید. او احساس حقارت را وضعیت نابهنجار انسان نداشته بلکه آن را محرک فرد برای حرکت برمی‌شمارد. مذلو با ارائه نیازهای پنج گانه انسان، پیاژه[۹] با ویژگی‌های رشد شناختی شخصیت، کرچمر[۱۰] و شلدن[۱۱] با ارائه نظام‌های ریخت‌شناسی و... یک نسخه کلی را در بررسی و تحلیل و شخصیت ارائه نمودند.

شخصیت تحت تأثیر عوامل محیط اجتماعی قرار دارد، اینّ عوامل به دو دسته کلی تقسیم می‌گردد.

الف) عوامل وراثتی که بوجودآورنده ویژگی‌های جسمانی است.

ب) عوامل محیطی که زمینه‌ساز رشد و توسعه جنبه‌های وراثتی و ایجادکننده بسیاری از خصوصیات اکتسابی شخصیت می‌باشد. [۲- ص ۲۷]

البته در این نتیجه‌گیری نمی‌توان به راحتی از کنار اندیشمندان بزرگی چون کانت[۱۲]، دکارت[۱۳]، داروین[۱۴]، نیچه[۱۵]، مارکس، انیشتین و... گذشت. نتیجه‌ای که همانند تأثیر ارسطو[۱۶] بر تحلیل و شکل‌گیری کاراکتر کلاسیک داشت منجر به خلق کاراکتر مدرن با ویژگی‌های واقعی و ملموس در ادبیات رئالیستی و ناتورالیستی و در ادامه کاراکترهای آثار یونسکو، بکت، پینتر و... گشت. کاراکترهایی که برای تحلیل آن با استناد به مشاهده، مطالعه، تحقیق و تخیل می‌بایست سه ویژگی عمده را مدّنظر قرار داد.

الف) ویژگی‌های درونی شامل: نیازها، انگیزه‌ها، اعمال، اهداف، عقده‌ها، استعدادها و...

ب) ویژگی‌های بیرونی شامل: خصوصیات فیزیکی، جنسیت، سن و سال، نقص عضو و...

پ) ویژگی‌های اجتماعی شامل: طبقه، شغل، نژاد، مذهب، خانواده، سیاست و... [۳، ص ۳۹-۳۸]

کاراکتر، ذهنی‌ترین جزء یک درام است، اما تبدیل این ذهنیت به عینیت و باورپذیری آن در جهان صحنه نیاز به رویکردی خلاق دارد، رویکردی که بر اساس کنش و بیان موقعیت اصلی منجر به خلق آن می‌شود.

شناخت ویژگی‌های مذکور باعث می‌گردد تا کارگردان پس از مطالعه نمایشنامه احساس کند تمام افراد را می‌شناسد و می‌تواند دربارهٔ آن‌ها به بحث بپردازد که گویا دوست و یا خویشاوندی نزدیک صحبت می‌کند. [۴، ص ۱۸۲]

اما این سؤال مطرح می‌شود که آیا به راستی از طریق مطالعات شکلی و ذهنی، عمل (اکسیون) کاراکتر را در زمان [اکنون] معین نمود. کارگردانان تئاتر در طول تاریخ همواره شیوه‌های متفاوتی را جهت خلق کاراکتر برگزیده‌اند که از آن میان می‌توان دو رویکرد کلی را ذکر که گاهاً با جرح و تعدیل‌هایی نیز همراه بوده است.

الف) رویکرد واقع‌گرایانه
ب) رویکرد فراواقع‌گرایانه

الف: رویکرد واقع‌گرا

رویکرد فلسفه به واقعیت در طول تاریخ همواره سرشار از تناقضات فراوانی است. واقعیت واژه‌ای است با معانی بسیار، اما در مکتب واقع‌گرایی، به مثابه یک امر ملموس، قابل درک و پدیده از پیش حاضر موجود در اجتماع است. برشی است از امر واقعی که بازتاب‌دهنده بشر و مسایل پیرامون اوست. این مکتب خود را جراح روح انسان و انسان را ساکن جهانی می‌داند که تهی از نیروهای متعالی و ماورای طبیعی است. وجه مشترک رئالیست و ناتورالیست این باور بنیادین است که هنر اساساً عبارت است از بازنمای عینی و تقلیدی واقعیت خارجی [۵، ص ۱۶].

هر چند از دوک- ساکس ماینینگن به عنوان اولین تئاتر واقع‌گرا نام برده می‌شود. اما بدون شک این آندره آنتوان بود که پایه‌گذار یک تئاتر واقع‌گرا گردید. آنتوان، کارمند ساده اداره گاز و بازیگر آماتور، و عضو انجمن گلوا تصمیم می‌گیرد در گوشهٔ دنجی که توسط یک افسر بازنشسته ساخته می‌شود تئاتری را اجرا کند که روی صحنه نرفته است. آنتوان نخستین بار نمایشی تک‌پرده‌ای از زولا را تحت عنوان ژاک دَموغ به روی صحنه می‌برد.[۱۷] او ایده تئاتر آزاد خود را رهایی از زرق و برق و استفاده از بی‌پیرایگی قرار می‌دهد. آنتوان با ارائه اصطلاح دیوار چهارم گام مؤثری جهت ایجاد توهم واقعیت برمی‌دارد. دیوار چهارم باعث می‌گردد تا مخاطب، جهان صحنه را برشی از واقعیت دیده و در توهم آن واقعیت زندگی نماید. آنتوان ضمن زیر پا گذاردن قراردادهای تئاتر بورژوای، بازیگران را ملزم به ارائه بازی کاملاً طبیعی می‌نمود و در این راه مدام جمله مولیر را [آن گونه حرف می‌زنید بازی کنید] به کار می‌برد.

این تئاتر در شکل‌گیری چند تئاتر دیگر تأثیرگذار بود:

۱. تئاتر مستقل[۱۸] لندن که جک گراین در ۱۸۹۱ تأسیس کرد.

۲. تئاتر آزاد (فرایه بونه[۱۹]) که توسط گروهی آلمانی تأسیس شد.

۳. تئاتر هنری مسکو[۲۰] [۵، ص ۶۷]

که از این میان بدون شک تئاتر هنری مسکو تأثیرگذارترین تئاتر سده بیست می‌باشد. این تئاتر توسط بازیگر جوانی به نام کنستانتین استانیسلاوسکی و منتقد جوانی به نام ولادیمیر دانچنکو[۲۱] افتتاح می‌شود. به همان اندازه که تئاتر آنتوان بر واقعیات بیرونی تکیه داشت، این تئاتر بر پایه پیوند عناصر بیرونی و درونی بنا شد. وسواس، پرداخت به جزئیات مبارزه با عدم واقعیات و صداقت سرلوحه این تئاتر بود. صداقت در این سیستم یعنی دوری گزیدن از کلیشه‌های رایج که او از آن به عنوان [اشتامپ] نام می‌برد.

اما نباید فراموش نمود که واژه صداقت دام خطرناکی است. این واژه درام را یک مرکز بنیادی منفرد که دارای یک معنای مرکزی است می‌داند. تلاش استانیسلاوسکی در حقیقت خلق یک تئاتر ادبی است [۶، ص ۷۱] تئاتری که مسئله اصلی خود را متن و تحلیل نظام‌مند آن و کشف روابط علت و معلولی قرار می‌دهد. شکنر در این باره می‌گوید: تئاتر محیطی - که نزد آنتوان و استانیسلاوسکی در قالب ایدهٔ دیوار چهارم به شکل ضمنی حضورداشت... به اجراگرانی نیاز دارد که در زمینه روان‌شناسی آموزش دیده باشد یعنی به گونه‌ای خودآگاه نشانه‌های بازنمایانهٔ پیشهٔ خود را اداره کنند. آموزش استانیسلاوسکی نهایتاً به واسازی متون اجرا منجر شد. [۷، ص ۳۸۰]

استانیسلاوسکی تحت تأثیر جریانات (پوزیتیوسم منطق کنت) - (روان‌شناسی پاولوف) - (رفلکس مغزی سچنف) اصول سیستم خود را مدون نمود. تخیل، احساس، تجسم از ارکان مهم سیستم اوست. هدف این سیستم رسیدن بازیگر به بیان احساس و دیدن تصاویر کلمات و انتقال روح نقش به مخاطب بود. او اعتقاد داشت که شناخت در زبان ما یعنی احساس و تحلیل این احساس به وسیله خود احساس صورت می‌پذیرد. تأکید او بر بُعد عاطفی و هیجانی زبان بود. اما به راستی آیا مایه‌های عاطفی زبان بیان‌کننده ماهیت چیزها هستند؟

از منظر او بین رویدادهای خارجی و حالات درونی پیوندی موجود است. این پیوند تحت تأثیر انباشت خاطرات و مجموعه پاسخ‌های رفتاری که ذهن فراگرفته و در گنجینه حافظه خود بایگانی نموده است بوجود می‌آید. او تلاش می‌نمود تا بازیگر با استفاده از شرط [اگر] نسبت به کنش ادارک و آگاهی داشته باشد و این آگاهی به او جهت کشف روابط علت و معلولی پدیده‌ها کمک نماید. او هدف تجزیه و تحلیل نقش را «آموختن، شناخت عناصر ترکیبی روان، طبیعت درونی و بیرونی نقش و تمام زندگی روانی آن می‌دانست، دیگر اینکه هدف تجزیه و تحلیل شناخت شرایط بیرونی و حوادث زندگی نمایشنامه است که در زندگی روانی و درونی نقش تأثیر می‌گذارد و در نهایت هدف تجزیه و تحلیل کاوش و شناخت احساسات و تأثرات مشابه و نزدیک هنرپیشه با نقش و انتخاب مصالح روانی ضروری است، تجزیه و تحلیل کالبدشکافی نمی‌کند، آشکار می‌کند. مطالعه و ارزیابی می‌کند، تأیید و تکذیب می‌کند، اثبات می‌کند. [۸ - ص ۲۸۰].

اثبات نمودن در حقیقت بازخورد نگاه علمی به پدیده‌های جهان است. در این نگاه، ایده، محصول تفکر منطقی و پوزیتیوسیتی است نگاهی که ادراک را به مشاهده و استنتاج و بررسی روابط علت و معلولی پدیده‌ها پیوند می‌زند و هدف خود را پدیدار نمودن چیزی که وجود دارد قرار می‌دهد! اما نباید فراموش نمود که کاراکتر یک واقعیت همیشه حاضر و از پیش موجود اجتماعی نیست. و هستی عاطفی او به عنوان یک عنصر از پیش معلوم، بیان‌گر هستی خاص او نمی‌تواند تلقی گردد. شیوه تحلیل نظام‌مند که برخاسته از اندیشه‌های افلاطونی است در کوگیتو[۲۲] دکارت ارائه و در ایدئالیسم ابژکتیو هگل کامل می‌گردد. این فرایند خاصیت استعاری زبان را نادیده گرفته و با ارائه ایدئولوژی خرد جنبه غیر عقلانی لذت، یا به قول نیچه دیونیزوسی را از بین می‌برد و جنبه توهم‌آمیز حقیقت را فراموش می‌نماید.

استانیسلاوسکی هدف تجزیه و تحلیل کاراکتر را پیدایش احساس و قابل لمس نمودن و تجسم‌پذیری آن بر جهان صحنه می‌دانست، دیدگاهی که به نظریات تجربه‌گرایان در فلسفه نزدیک می‌باشد. او شناخت کاراکتر را در چهار مرحله معین می‌کند.

شناخت، آشنایی اولیه با نقش
تجزیه و تحلیل سیر داستان
جان بخشیدن به شرایط بیرونی
ایجاد شرایط درونی [۹، ص ۶۶]

هستی کاراکتر یعنی احساس آن. استانیسلاوسکی بر اساس کوگیتو (می‌اندیشم،

پس هستم) دکارت می‌گوید: «من هستم یعنی اینکه من وجود دارم، من زندگی می‌کنم، من احساس می‌کنم و همانند نقش می‌اندیشم [۱۰- ص ۳۴۰].» اما سؤال این است که آیا معناهای موجود در ناخودآگاه یک پدیده در زبان قابل تحلیل و تفسیر است؟! آیا (من) آگاه بازیگر می‌تواند به واسطه عنصر آگاهی (من) ناخودآگاه کاراکتر را دریابد؟

لاکان می‌گوید: «اگر منظور از حقیقت این است که هر فرد یک خصلت ذاتی دارد در آن صورت حقیقتی وجود ندارد. [۱۱- ص ۲۶]»

جسمیت و صداقت کلید مهم جهت تشخیص قوانین حاکم بر رفتار کاراکترها در این سیستم است. اما آیا این قوانین تخطی مکرر از محتمل بودن را مجاز می‌داند؟ آیا رسیدن به آزادی در سایهٔ قوانین مفروض و واقعیات امکان‌پذیر است؟

استانیسلاوسکی حافظه و رویکرد ذهن به خاطرات را شرط اساسی و رسیدن به آزادی بیان می‌نماید در حالی که ذهن انباشت قوانین و منطق واقعی خود است که تخطی از آن جنون محسوب می‌شود. ذهن بر اساس قوانین موجود و حاکم بر رفتار آدم‌ها (وراثت، محیط، لحظه) گزینش می‌کند که این انتخاب، انتخاب آگاهی از آگاهی است. یعنی ایده متناظر بر واقعیت است. و واقعیت مجموعه ثابتی از خصایص بشری است. کنترل و درک محیط و شناخت خصایص به واسطه کنترل و درک زبان میسر می‌گردد. زبان در این سیستم با نشانه‌های موجود درون خود دلالت بر جهان خارج کاراکتر می‌کند. واژه جایگزین ارتباط می‌گردد یا بهتر بگوییم واژه، ارتباط را به مسلخ می‌برد. واژه به واسطه احساس تصوری خلق می‌کند، ذهن آن را تأیید و عمل آن را تجسم می‌بخشد ذهن گنجینه پاسخ است، ذهن سرشار از گذشته است، و آگاهی ذهن از واژه بازتاب شناخت قراردادیش از محیط است و احساسات نیز از این قاعده مستثنا نیست. حتی بازتاب روانی ما نیز نسبت به واژه شرطی است. هیجانات، ترس‌ها، اضطراب‌ها و... آدمی از این دسته می‌باشد. هیجاناتی که به طور سیستماتیک یاد گرفته‌اند در زمان مشخص و مکان مشخص ارائه شوند. این سیستم راه عینی شدن ذهنیت را بر پیش‌فرض‌ها بنا نهاده است. شرایط یعنی ذهنی که تصوری از پیش فرض شده و تجربه کرده در خود دارد.

تجربه‌ای که واژه را به هدف و غایت تبدیل می‌نماید. تجربه‌ای که واژه را اثبات می‌کند. تجربه‌ای که معنای حقیقی و محوری برای واژه درنظرمی‌گیرد. او ابتدا و انتهای معنا را می‌داند. و این پندار خام جای کشف را می‌گیرد. تئاتر در این مدل یکپارچه‌نگر، زیبامدار و کلیت‌نگر است و جزییات را با توجه به پرداختش نهایتاً به نفع کلیات و غایت قربانی می‌کند.

بازیگر در این سیستم تلاش می‌کند تا آگاهانه و از طریق گزینش [من] کاراکتر را کشف نماید و آن را به واسطه ادراک آگاهانه کنش به پیش ببرد. در حالی که آگاهی فردی محصول بازتاب قوانین و منطق موجود در جامعه است. من (بازیگر) نمی‌تواند آگاهانه من پنهان (کاراکتر) را کشف نماید. زیرا این کشف نهایتاً محصول بازخورد آگاهانه من (بازیگر) به کاراکتر است. هگل در کتاب *ارباب و بنده* هویت انسانی را وابسته و منوط به شناسایی و تأیید دیگران می‌داند از این منظر من (بازیگر) و آگاهی او تنها در حیطه معین شده عمل می‌نماید و نمی‌تواند آزادانه و در حیطه ناخودآگاه کشف نماید. آگاهی به مثابه شالوده یک نظام فکری تنها نشانه‌ای را برمی‌گزیند که حول آن محور در گردش باشد.

استانیسلاوسکی واژه بدون محتوی را واژه بدون جنبش می‌داند. اما محتوی، چیزی جز دلالت بر جهان خارج و قائم بر واقعیات بیرونی نیست. هستی کاراکتر (البته اگر درست بخوانیم) قربانی سطح از حقیقت می‌گردد. محتوی واژه در این سطح یعنی دریافت پاسخ‌های معین از طرف مقابل. کارگردان در این سیستم تلاش می‌نماید تا آگاهی خود را ارتقاء بخشد. او برای این سطح از شناخت دست به هدایت و خلق صحنه می‌زند. صحنه‌ای که پس از زمانی یکنواختی و کسل‌بخشی خود را فریاد می‌زند. صحنه‌ای که تفکر را ملاک ارزیابی قرار می‌دهد.

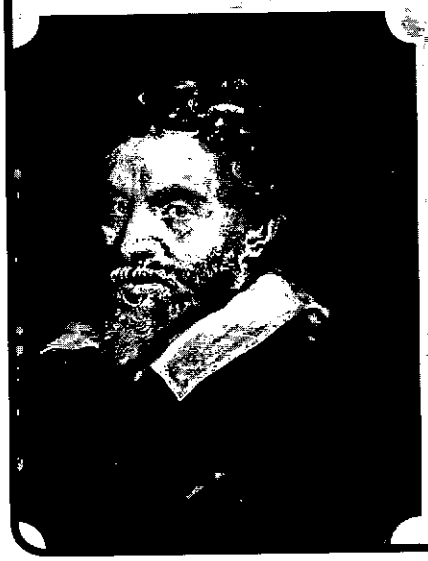
تفکر آنچنان زرنگ و حیله‌گر است که برای متقاعد ساختن خویش تحریف می‌کند. تفکر در طلب خویش برای کسب لذت اسارت و بندگی خود را دستی‌دستی به جان می‌خرد. تفکر گذشته و کهنه است واقعیت جدید نمی‌تواند توسط تفکر دیده شود. تفکر کنترل‌کننده و آنچه را می‌شناسد توصیف می‌کند. [۱۲، ص ۱۷۴]

تفکر غایت‌طلب و زیبامدار است، و این زیبامداری محدودیت‌ساز است. برای کارگردان چاره‌ای جز رهایی از محدودیت نیست، پس به ناچار ساده‌نگری به کناری می‌رود و پیچیدگی آغاز می‌شود. تفکر باعث می‌شود تا هستی واحد پدیده‌ها از یکدیگر منفک و تقسیم گردد. و در این جداسازی آنچه را که به نفع خود است برمی‌گزیند و برای آن اهمیت قائل می‌شود.

این سیستم، رویا، تجربیات ناشناخته و مرموز و غیر معقول را نادیده می‌گیرد. و تحلیل کاراکتر را همانند مردم واقعی جهان خارج آغاز می‌کند. گریک[۲۳] ضمن رد این دیدگاه می‌گوید:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بن جانسون



آدلر

«رئالیسم یک شیوه بیان خشن و خالی از ظرافتی است که مقبول آدم‌های بی‌بصیرت واقع می‌شود، رئالیسم قبایی است که شایسته قامت ناساز و ناقص هنرمندان حقیر است.» [۱۳، ص ۶۹ ـ ۲۶۸]

درام واقع‌گرا هم‌سوی با روان‌شناسی علمی علاقه زیادی به خود کاراکتر نشان می‌دهد. استرینبرگ در مقدمه نمایشنامه میس ژولی عنوان می‌کند: «امروز مردم به فرآیند روان‌شناسی بیش از هر چیز دیگری علاقه‌مندی هستند.» [۱۴، ص ۵۴]

اما ارسطو نخستین بار در بوطیقای خود اهمیت کاراکتر را وابستگی به سیر رویدادهایش و پیشبرد کنش می‌دهد نه نقش‌های ارجاعی آن.

الام[۲۴] در کتاب نشانه‌شناسی تئاتر و درام می‌گوید: «بین دنیای نمایش و شخصیت‌های درون آن و دنیای تماشاگر تشابه تا اندازه‌ای مشخص وجود دارد.» [۱۵، ص ۶۴] یعنی بین قوانین درام و دنیای واقعی جهان خارج مطابقت موجود است. این تطابق اطلاعات وسیعی در اختیار خواننده قرار می‌دهد. گفتمان دراماتیک مجموعه‌ای از کنش‌های بیانی و غیر بیانی است. کنش بیانی توصیف‌گر و حاوی همان اطلاعات مذکور است. اما در سطح اجرا این کنش، غیر بیانی است، که باید کشف گردد. الام در ادامه این پرسش را مطرح می‌نماید: اگر گفتمان دراماتیک در روی صفحه کاغذ از نظر کنش غیر بیانی نیز خودکفا بود. آیا اجرا جریانی حشو و غیر ضروری به نظر نمی‌رسید، پس هرگز امکان ندارد قطعاً از روی متن نوشتاری کلیه نقش‌های غیر بیانی اجرا شده در نمایش را تعیین کنیم. [۱۵، ص ۲۰۵].

او سپس به نقل از ریچارد اومان[۲۵] می‌گوید: «در نمایش کنش روی زنجیره‌ای از کنش‌های غیر بیانی در حرکت است.» [۱۵، ص ۱۹۷]

از منظر سیستم واقع‌گرا، بخش اعظم از کنش‌های بیانی و کنش‌های غیر بیانی به عنوان، نشانگان موجود اجتماعی تحلیل می‌گردد. ارتباطات کلامی[۲۶] و غیر کلامی[۲۷] عناصر این کنش‌ها می‌باشند. حال جای این پرسش وجود دارد که آیا بیان اصطلاح (مافوق هدف)[۲۸] یا (محتوی واژه)[۲۹] از منظر استانیسلاوسکی چیزی ورای این عناصر است یا اینکه نهایتاً انتخاب و گزینش با کیفیت‌ترین نشانه موجود می‌باشد؟ که البته نیاز به تحقیقات مفصل و دامنه‌داری دارد.

استانیسلاوسکی بازیگر را مجاب می‌نمود تا بی‌تفاوت از کنار این نظام نشانه‌ای نگذرد. بلکه با پرداخت واقع‌گرایانه اهمیت جزییات را بزرگ‌نمایی کند.

ب) رویکرد فراواقع‌گرا

واقعیت چیست؟ حقیقت کجاست؟ دریدا می‌گوید: حقیقت توهماتی هستند که توهم بود نشان فراموش شده است... سکه‌هایی که نقششان محو شده، دیگر به عنوان سکه ارزشی ندارند و تنها تکه‌ای فلزند. [۱۶، ص ۸۵]

واقعیت واژه‌ای است با معانی بسیار. این واژه در خود می‌زید و می‌زاید. انتشار معنی) از نظر دریدا)، حرکت شالوده‌شکنی، خلق توهم، تخریب نظم مفروض، آزادی معناهای متفاوت، هرمنوتیک، دال‌های شناور، اضمحلال زبان، مرگ مؤلف، متن یتیم، اهمیت نوشتار بر گفتار و... از دیگر ویژگی‌های قرن حاضر است. رویکرد متفاوت علمی و فلسفی منجر به تغییر نگاه انسان نسبت به ماهیت جهان و پدیده‌های جهان هستی شد. کشف نسبیت زمان، اعلام مرگ خداوند، بروز الیناسیون، تبدیل شدن پول به فاحشه جهانی، ماشینیزم و... هستی بشر را به مخاطره انداخت. این جریانات با لغو و زیرپا گذاشتن معیارهای علمی تلاش نمود تا به ساحت جدیدی از بشر و جهان هستی دست یابد. عرفان، کیمیاگری دوباره جریان یافت. حقیقت ساحتی چندسویه و دست نیافتنی گردید تردید و تناقض جای قطعیت را گرفت و نظام جدید خلق گشت.

و در این هیاهو و همهمهٔ نظام‌های برخاسته که هستی بشر را تهدید نمود و اضطراب را به ارمغان آورد تنها راه رستگاری و نجات بشر از بی‌ایمانی، پوچی و بی‌معنایی جهان و هجوم حقیقت، هنر بود. مکتب‌های ادبی این قرن همچون دادائیسم، فوتوریسم، سورئالیسم، اکسپوسیونیسم، کنتراکتیوسم، ابزورد، و ظهور هنرهای پست مدرن و پست دراماتیک تأثیر خود را بر ادبیات نمایشی و صحنه‌های تئاتر نیز بر جای نهاد. میوهولد، آپیا، پسیکاتور، راینهارت، برشت، آرتو، گروتفکسی، باربا، مالنا، چایکین، ویلسون، کانتور، بروک در یک سو و آثار یونسکو، پینتر، بکت، آلبی، ژنه و... در سوی دیگر.

یکی رئالیست را به سود خواسته‌های جامعه صنعتی (میرهولد) و دیگری به سود تغییرات اجتماعی نقض نمود (برشت). دیگری اهمیت را بر تولد حقیقتی دوباره و رستاخیز انسان از طریق شیوع طاعون و زیر و رو نمودن ارکان جامعه دروغین قرار داد (آرتو). یکی متن را به نفع صحنه و بازیگر رد نمود و کنه تئاتر را برخورد نامید[۳۰] (گروتفسکی)، دیگری فضای خالی را جایگاه مقدس ظهور معرفی نمود (بروک). در میان تمامی این جریانات یک موضع مشخص وجود داشت و یک پرسش اساسی. این پرسش را بروک در فضای خالی خود این گونه ابراز می‌کند:

آیا زبان دیگری، درست همچون زبان واژگان که مطلوب نویسنده است وجو دارد؟ [۱۷، ص ۸۴]

ادبیات و متن ادبی با رویکرد واقع‌گرایانه‌اش به کنار رفت و استدلال و برهان جای خود را به نگاه سلبی و حذفی داد. این نگاه تفکر منطقی را در [ ] محصور و سرگشتگی معناها را نمایش گذارد. نگاهی که بدون شک خود را وام‌دار فلسفه نیچه و دیدگاه‌های پساساختارگرایان نظیر دریدا، فوکو و... می‌داند. دیدگاهی که اساس خود را نه بر تأیید و تکذیب بلکه تخریب نظم مفروض اولویت‌ها و نظام تضادهای مفهومی قرار داد [۱۶، ص ۴۷] نظامی که زبان روان‌شناسانه و فرویدی را تیره و نادقیق می‌دانست و اعلام نمود که هیچ چیزی بیرون از متن وجود ندارد.

بروک در این باره می‌گوید: «زبان روان‌شناسانه هم ما را به جایی نمی‌رساند، زیرا برچسب‌ها اهمیت چندانی ندارند عرصه ژرف‌تر حقیقت

پیتر بروک و گرتوفسکی

است که می‌تواند بر توجه ما حکم براند. و در ادامه می‌افزاید ما روان‌شناسی را رد می‌کردیم، می‌کوشیدیم تقسیم‌بندی‌های به ظاهر سفت و سخت میان آدم خصوصی و عمومی را درهم بشکنیم. آدمی که رفتارش را قواعد عکاسانه زندگی هر روز اسیر کرده است، و باید برای نشستن بنشیند و برای ایستادن بایستد و آدم درونی که هرج و مرج و شعرش معمولاً فقط در واژه‌هایش بیان می‌شود... نمایشنامه‌های ناتورالیستی گفت‌وگو را چنان طرح‌ریزی می‌کنند تا ضمن آنکه طبیعی می‌نماید آن چیزی را نشان می‌دهد که او می‌خواهد ببیند.» [۱۷، ص ۹۰ـ۸۹]

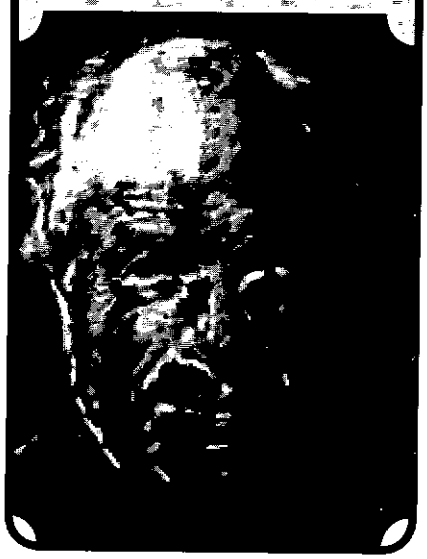
بروک سپس در ادامه می‌آورد: «آزادی بازیگرمند در گزینش هر چیزی از ژست‌های زندگی هر روزه به همان اندازه محدود است زیرا بازیگر با بنا کردن ژست‌هایش بر پایه مشاهده یا خودانگیختگی‌اش به هیچ آفرینش عمیقی نخواهد رسید. او در خود به الفبایی دست می‌یابد که سنگ‌شده هم هست. زیرا زبان نشانه‌های برآمده از زندگی که او می‌شناسد است نه زبان ابداع که زبان شرطی شدن اوست. آنچه را که او خودانگیخته می‌پندارد بارها از صافی گذشته و بررسی شده است. اگر سگ پاولوف به بدیهه‌سازی می‌پرداخت باز هم به هنگام صدای زنگ، بزاقش ترشح می‌کرد. اما یقین داشت که این کار خود اوست و مغرور از شهامت خود می‌گفت دارم بزاق ترشح می‌کنم... عنوان ساختن یک شخصیت از استانیسلاوسکی گمراه‌کننده است. شخصیت چیز ایستایی نیست و نمی‌توان آن را چون دیواری ساخت.» [۱۷، ص ۱۸۷-۱۸۲]

فروپاشی این دیوار نخستین بار تحت تأثیر فرمالیست‌های روسی در جهان صحنه اتفاق افتاد. مشخص‌ترین این افراد میرهولد است. او با ارائه بیومکانیک و کنستراکتیویسم خود قراردادی بین صحنه و مخاطب گذارد. مونتاژ، گروتفسک، اجرای فیزیکی و ترسیم بیرونی شخصیت، کشف تناقضات، تقابلات، کشمکش‌ها و... از مشخصات تئاتر اوست. لباس، گریم، ژست، آکروبات، کمد یا دلارته و... تابع قراردادها بود. هدف این تئاتر نه بیان حساس بلکه رسیدن به سطح غیر منتظره و گذشتن از سطح آشنا و پیش‌فرض‌ها بود. میرهولد این تئاتر را بر اساس، دیدگاه‌های تایلور (در حوزه صنعت) و نظریات پاولوف (در حوزه روان‌شناسی) قرار داد. تایلور بهینه نمودن زمان کار کارگردان را مطرح ساخت و پاولوف به او آموخت که نشان دهد حق انتخاب ندارد بلکه فقط به پدیده‌های بیرون از خود واکنش نشان می‌دهد (شاهکار این نگاه بازی چاپلین در عصر جدید است).

از سوی دیگر رستاخیز واژه‌های فرمالیست‌های روسی و دیدگاه‌های ساختارگرایان زبان‌شناس، باعث شکل‌گیری جریان پساساختارگرایی و شالوده‌شکنی گردید. شالوده‌شکنی اساس کار خود را شوراندن فرد علیه خود برای نشان دادن وابستگی تلویحی آن به یک سطح معنای سرکوب‌شده یا به رسمیت شناخته ناشده دیگر آغاز می‌کند [۱۵، ص ۹۴].

دریدا فیلسوف شالوده‌شکن در این باره می‌گوید: «ما باید بر نقطه کوچک ولی گویا از متن که زیرکی نویسنده را پنهان کرده است، چشم بدوزیم. لحظه‌ای که نمی‌تواند به سادگی به مثابه تناقض رها شود. ما باید آن متن را بسنجیم و ببینیم در کجای آن می‌توانیم عجالتاً لحظه‌ای را تعیین کنیم که متن را زیر پا می‌گذارد. در آنجا متن ظاهراً خود را فراتر از قانون وانمود می‌کند و بنابراین خود متن را ساختارشکنی و تجزیه می‌کنیم» [۱۶، ص ۶۵].

متن جامعه موجود برای برشت نیز غیر قابل قبول بود. تسلط فاشیسم بر ارکان جامعه و قدرت القای توهم هیتلر بر آحاد ملت او را به سوی این شالوده‌شکنی سوق داد. نقطه قابل تأکید برای او همین مسخ‌شدگی و بردگی انسان (الیناسیون) و عدم نقد خرد به واسطه خرد بود. انسان این متن عالم ماده را خارج و مستقل از آگاهی می‌دید، اما هیچ‌گونه تلاشی برای تغییر وضع موجود نمی‌کرد. برشت با نقد ساختار ارسطویی و خلق تئاتر روایی هدف خود را تغییر انسان و ساختار جامعه و انتقال معنای اجتماعی گذارد. رهایی بشر از مسخ‌شدگی نیازمند یک شوک بود. شوکی که آگاهی مخاطب را به حالت تعلیق درآورد. تئاتر روایی او (ایده‌ای که برخاسته از رمان پیکارسک اسپانیا بود) مخاطب را وارد تئاترمی‌نمود و با استفاده از تکنیک‌های، فاصله‌گذاری، هم‌سرایی، انتقال به سوم شخص


پیتر بروک

و... ضمن نمایش شگفت‌آور چیزهای عادی او را دچار تناقض می‌کرد.

رویکرد دریدا به زبان امتحان اجزای ریز یک لحظه غیر قطعی، جابه‌جایی غیر محسوس که ممکن است از چشم خواننده دور بماند، بود. او سعی می‌کرد یک لحظه مبهم را که نهایتاً در متن ترکیب می‌شود و معنایش با بافتن متن یکی می‌شود را تعیین نکند بلکه لحظه‌ای را تعیین مکان نماید که حقیقتاً آن نظام را بر براندازی تهدید می‌کند. او از ما می‌خواهد که بعضی عادت‌های ذهنی خود را تغییر دهیم [۱۶، ص ۷۷ و ۷۵].

ناگهان پیامبری در برهوت بانگ برداشت (به نقل از آرتو در فضای خالی) و ضمن تهدید تئاتر غرب دلائل فرسودگی و مرگ آن را اعلام نمود. تئاتری که بیش از حد وقف شاهکارهای گذشته بود، به لحاظ سطحی و پیش‌پا افتادن قادر به کشاندن مردم به عمق چیزها نبود و بیش از حد به کلمات می‌پرداخت یعنی بیش از حد لفاظی می‌کرد» [۱۸، ص ۲۳۳].

این پیامبر کسی نبود جز آنتونن آرتو، اگرچه او را مردی موفق در عرصه اجرا نمی‌دانند اما بدون شک نوشته‌ها و رسالاتش پیرامون تئاتر انقلابی عظیم به پا نمود (تئاتر و همزادش). تأثیر اندیشه‌های مدرن فیلسوفان پساساختارگرا در رویکرد ضد متن کاملاً مشخص است. او در سومین نامه خود درباره زبان، تئاتر اروپا را اساساً و از ریشه دچار خطا می‌دانست خطایی که ناشی از نظامی است که در آن فقدان هنر امری تصادفی نیست بلکه پیامد تحمیل‌هاست، این خطا همان چیزی که به غلط ادعا می‌کنیم نمایش است و در آن فضا کلام حرف اول را می‌زند و تنها هدف از آن حل ستیزه‌های اخلاقی یا روانی است [۱۹، ص ۴۹].

آرتو پویایی و دینامیک را به دیالوگ ترجیح می‌دهد. زبان از منظر آرتو، شکلی از سحر و جادوی مستتر در پشت دیالوگ است. زبان برای آرتو به مثابه یک ویروس است و روش مبارزه او با این ویروس، استفاده از واژه‌ها در غیر مفهوم همیشگی‌اش بود و این جایگزینی را حق خود می‌دانست. حق اینکه مفهوم همیشگی زبان را بشکند، چهارچوبش را درهم بریزد و زنجیرهایی را که زبان در آن احاطه شده است را منفجر کند... در نتیجه هر واژه‌ای باید به درون گیومه « » رفته تخمینی ساده از یک واقعیت متعالی باشد. آرتو تلاش می‌نمود تا به زبان گفتاری زبان دیگری بیافزاید... او بیش از آنکه با زبان قطع رابطه کند آن را سست می‌کند و راه را بر امکانات استفاده بی‌شمار از زبان می‌گشاید... در واقع تبدیل شیوه‌های بیان به شیوه‌های گسترش زبان است [۱۹، ص ۴۲].

این فضا با دیدگاه منش انتشار و سرگشتگی معنای درید کاملاً همخوان است. ایده‌ها را که محصول تفکر و منطقی است در گیومه قرار دادن و آزاد نمودن معناهای متفاوت. آنچه که در گیومه قرار می‌گیرد دالی است که دلالت بر دال‌های دیگر می‌نماید.

آرتو بر آن بود که تنها در تئاتر می‌توانیم خود را از شکل قابل شناختی که زندگی روزانه‌مان را در آن‌ها می‌گذرانیم، آزاد کنیم. این تئاتر را مکان مقدسی می‌کرد که در آن واقعیت بزرگ‌تری را می‌شد پیدا کرد [۱۷، ص ۹۱].

تئاتر آرتو پدیده بی‌درنگ، خودجوش و بدون انگیزه عقلانی است. تئاتری که حاشیه را بر متن ترجیح می‌دهد. تئاتری که اعتقاد دارد زبان از انسان هیولایی ساخته است. هیولایی که سعی در کنترل و انقیاد خود دارد. تلاش آرتو حذف زبان روان‌شناختی و ایجاد آفرینش‌گری بود. گروتفسکی ضمن ابراز احترام به آرتو و نقد به تئوری‌های او درباره این رویکرد می‌گوید:

حوزه فعالیت من آفرینش تئاتری است، برای من آفریننده خود واژه‌ها مهم نیستند، بلکه کاری که ما با واژه‌ها می‌کنیم مهم است؛ کاری که واژه‌های بی‌جان متن را زنده می‌کند و آن را به کلمه بدل می‌نماید... [۶، ص ۱۵]. واژه‌ها به ذات چیزها راه نمی‌برد، تهی از حضور است و معنا را به تعویق می‌اندازد. اما کلمه برای گروتفسکی تصویری است که سربه‌سر حضور است و سرشار از معنا، کلمه واژه‌ای است که برای همه انسان‌ها با هر ملیت و زبان و فرهنگ و ناخودآگاه جمعی و فردی و مذهب و... قابل فهم است. کلمه تصویری است غیر کلامی. تصویری که متن را بازنمایی نمی‌کند یا به دیگر سخن تصویری بازنمودی نیست. یعنی اساسش را تقلید تشکیل نمی‌دهد [۶، به نقل از مترجم، ص ۱۵]

آرتو تئاتر را به مانند طاعونی تشبیه می‌کند که با خشونت تمام آشفتگی‌های درونی انسان را به گونه‌ای اغراق‌آمیز نمایش می‌دهد. در کار آرتو «شعر فضا جانشین شعر زبان می‌شود. که قادر است تصاویری بیافریند که حالت مادی آن‌ها معادل تصاویر کلامی است» [۲۰، ص ۸۶].

بدون شک می‌بایست از آرتو به عنوان تأثیرگذارترین هنرمند عصر حاضر نام برد. او با ارائه و اعلام شعار «باید با شک و تردید آغاز نمود» [۲۰، ص۲۶] بیشترین تأثیر خود را در جریان صحنه بر جای می‌نهد. شعاری که باعث گردید تا کارگردانان بزرگی همچون بروک، گروتفسکی، باربا، شکنر و... کار خود را از به تعلیق درآوردن آگاهی و رهایی از ادراکات اولیه ذهن آغاز نمایند. بروک شخصیت را نمی‌سازد او ابتدا ویران می‌کند. گروتفسکی به ارتباط بین صحنه و بازیگر (بدن مقدس) می‌پردازد. کارگردانی برای این وارثان یعنی حذف کردن، یعنی پدیدار نمودن ناپیدای کاراکتر بر صحنه. آیا این ناپیدا چیزی فراتر از هستی کاراکتر است؟! بدون شک خیر. بروک می‌گوید: «تئاتر من حسن بی‌شکل، جهانی نامشهود جهانی به دور است» [۲۱، ص ۱۸].

او سپس در کتاب فضای خالی خود درباره کارگردان می‌گوید: کارگردان به یک معنا همواره شیاد است، راهنمایی در شب که منطقه را نمی‌شناسد و با این حال چاره‌ای ندارد، باید راهنمایی کند و راهی را که می‌رود بیاموزد،

هنگامی که او این موقعیت را بازنشناسد اغلب پرده‌واری در پیش است [۱۷، ص ۶۵].

در این تعریف کارگردان همان اندازه می‌داند و به شعور می‌رسد که اجرا، گریز از نظم ساختگی، آزادی، کشف روابط بر اساس بداهه‌سازی، توهم مکان و زمان، فروریختن دیوارهای منطق و تفکر، انتخاب بدون تعهد و وابستگی، انکار واقعیت، رهایی از نتیجه و... از دیگر ویژگی‌های این مدل است.

این ویژگی‌ها برای کارگردانی که آشنا نیست فضای ناامنی می‌سازد. ناامنی با اضطراب و ترس و تشویش همراه می‌شود. او آگاهی خود را به حالت تعلیق درمی‌آورد و تنها بر این اضطراب آگاه می‌شود. آگاهی بر این اضطراب یعنی آگاهی بر هستی خود، آگاهی بر زمان اصیل، زمان اکنون، به قول هایدگر زمانی که ما «به دل آگاه به پیشواز مرگ خود می‌رویم» [۲۲، ص ۳۷۱]. انسان مضطرب در موقعیتی دراماتیک درمی‌یابد که هیچ حقیقت مطلقی وجود ندارد و معیار هر چیز تأویل او از نشانه‌هاست. او پیغمبر خود می‌شود و این آگاهی اوج کشف یک کاراکتر است. او درمی‌یابد که در جهان صحنه قائم به ذات است. او نقطه ثقل زمین و جهان می‌شود. و این به واسطه کشف کنش خود امکان می‌یابد. کنش ناب‌ترین لحظه برخورد کاراکتر با اراده خود است. کنش مدام در حال شدن است تکرار نمی‌پذیرد، جزئی است، بر بی‌تفاوت‌ترین لحظه می‌نشیند. کنش مفهوم نیست، قابل پیش‌بینی نیست کنش در زمان اکنون جاری است. این زمان فاصله‌ای تا مرگ ندارد. در خود می‌زید و می‌میرد. تداوم رنج و اضطراب است. زمان کشف نادانسته‌هاست. زمان بی‌نظمی است، زمان حرکت و عمل است. این زمان محصول برآیند دو نیروی مخالف در گذشته (خاطرات) و آینده (اضطراب) است اما از آن‌ها جداست. این کنش محصول تخطی از الگوهای فکری و ذهنی است. کارگردان آنچه را نمی‌داند کشف می‌کند. او آگاهانه آگاهی خود را به حالت تعلیق درمی‌آورد. تا ورای واژه‌ها را لمس کند. تا تناقضات و تضادها را کشف نماید. کارگردان به مثابه غریبه‌ای است در یک قبیله، قبیله‌ای که آشنا به قراردادهای زبانی نیست، و او [کارگردانی] چاره‌ای جز کشف و خلق زبان ارتباطی جدید ندارد. زبانی که بر پایه زندگی در جهان قبیله و جهان متن شکل می‌گیرد. او باید تمام حرکات و جزئیات و شیوه زندگی قبیله را بیاموزد تا واژه‌ای جدید خلق نماید. تا مفهومی نو از واژه‌های دانسته بسازد. کارگردان خود را در محیطی بسته با موجودی خطرناک رودررو می‌بیند. بنابراین چاره‌ای جز اینکه تمام هوشیاری خود را متوجه عملکرد فعلی موجود کند، ندارد. دانسته‌های پیشین دامی است گسترده برای او و کشف محصول رهایی از تمام دانسته‌هاست. زبان برای او هذیانی بیش نیست. زبان برای او وابستگی است، و وابستگی غیر فعال شدن ذهن است در شرایط خلاقه؛ او می‌بایست ابتدا وابستگی‌ها و پیش‌فرض‌های خود را شناخته و آن‌ها را به کناری نهد و سپس دست به خلق مفهوم جدیدی بزند. او چاره‌ای جز کشف تناقضات و تضاد ندارد، او کاراکترها را تأیید یا تکذیب نمی‌کند، او واقعیت وجودی آن‌ها را کشف می‌نماید.

حضور او معنای جدیدی به جهان می‌دهد. صندلی بیگانه است! درخت چیز عجیبی است! خورشید و ماه هراس‌انگیز است! در همه چیز اخلال وجود دارد. همه چیز مسئله و مهم می‌شود. دریافت پیوسته نیست، عمل ساخته شده زود ویران می‌گردد، رسیدن لحظه تداوم دارد تنش حاکم است، ذهنیت مختل می‌شود، در این مدل یک نقطه در شعاع‌های متفاوت پرتاب می‌شود و او یکی را انتخاب می‌کند.

کارگردان دیدن دنیای روزمره را آگاهانه متوقف می‌کند. حالت منطقی و آگاهانه ذهن را به کناری نهاده پای در پهنه ناخودآگاه می‌نهد. تا از آنچه وجود دارد بگذرد و آن چه را که وجود ندارد بیافریند. محصول این فرآیند کاراکتری است ماندگار که اقتدار خود را بر جهان صحنه به رخ می‌کشد.

پی‌نوشت:

۱. هاشم رضی در کتاب حکمت خسروانی این کشف را مربوط به زرتشت می‌داند که در اوستا ذکر شده است.

2. Ben Jahnson
3. Comedy of Humors
4. Analytical Psychology
5. Collective unconscious
6. Archetype
7. Adler
8. Inferority complex
9. Piaget
10. Kretschmer
11. Sheldon
12. Kant
13. Descart
14. Darvin
15. Nietzche
16. Arostotel

۱۷. توضیحات دکتر محمدرضا خاکی، دانشگاه تربیت مدرس، کارگردانی پیشرفته، زمستان ۱۳۸۴.

18. Independent Theatre
19. Freie Buhne
20. Moscow Art theatre
21. Danchenko
22. Cogito
23. Gorden Graig
24. Keir Elam
25. Richard ohman
26. Verbal comunication
27. Non verbal comunication
28. Super Object
29. Subtext
30. Conflict

فهرست منابع:

Chatarsis, Dictionary of the history of Ideas, 2007.

رحمانی، محمدعلی، *روان‌درمانی گروهی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رودهن، ۱۳۷۸.

قادری، نصراله، *آناتومی و ساختار درام*، انتشارات نیستان، چاپ اول، ۱۳۸۰.

پیکرنیک، کنت، *چگونه نمایشنامه مدرن بخوانیم*، ترجمه آنیتا هابراپتیان، انتشارات نوروز، هنر، چاپ اول ۱۳۸۱.

نانوراليسم فورست ليليان و اسكرين، پيتر، ترجمه حسن افشار، نشر مركز، چاپ سوم، ۱۳۸۰.

به سوی تئاتر بی‌چیز، گروتفسکی، یرژی، ترجمه کیاسا ناظران، انتشارات قطره، چاپ اول، ۱۳۸۶.

نظریه اجرا، شکنر، ریچارد، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، انتشارات سمت، چاپ اول، ۱۳۸۶.

کار هنرپیشه روی نقش، استانیسلاوسکی، کنستانتین، ترجمه مهین اسکویی، انتشارات سروش، چاپ اول ۱۳۷۶.

کار هنرپیشه روی نقش، استانیسلاوسکی، کنستانتین، ترجمه مهین اسکویی، انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۷۷.

کار هنرپیشه روی خود در جریان تائر، استانیسلاوسکی، کنستانتین، ترجمه مهین اسکویی، انتشارات سروش، چاپ دوم، ۱۳۷۷.

پساساختارگرایی و پسامدرنیسم، سارآپ، مادن، ترجمه محمدرضا تاجیک، نشرنی، چاپ اول، ۱۳۸۲.

رهایی از دانستگی، مورتی، کریشنا، ترجمه فریده لهستانی، انتشارات بهنگار، چاپ سوم، ۱۳۷۱.

درباره هنر تئاتر، گریک، گوردن، ترجمه افضل وثوقی، نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۳.

نشانه‌شناسی فن و اجرای تئاتر، آستن آلن و سادنا، جرج، ترجمه داود زینلو، انتشارات سوره مهر، چاپ اول، ۱۳۸۶.

نشانه‌شناسی تئاتر و درام، آلام، کر، ترجمه فرزان سجودی، نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۳.

شالوده‌شکنی، نوریس، کریستور، ترجمه پیام یزدان‌جو، نشر شیرازه، چاپ اول، ۱۳۸۳.

فضای خالی، بروک، پیتر، ترجمه اکبر اخلاقی، انتشارات فردا، چاپ اول، ۱۳۸۰.

مقدمه بر تئاتر آیینه طبیعت، هولتن، اورلی، ترجمه محبوبه مهاجر، انتشارات سروش، چاپ دوم، ۱۳۷۶.

تئاتر و شقاوت، برونل، پیر، ترجمه ژاله کهنمویی‌پور، نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۴.

تئاتر و همزادش، آرتو، آنتونن، ترجمه نسرین خطاط، نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۳.

رازی در میان نیست، بروک، پیتر، ترجمه محمد شهبا، نشر هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۳.

بحث در مابعدالطبیعه، وال، ژان، ترجمه یحیی مهدوی، انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۷۰.