کشف نمایش شرقی در قرن بیستم

سهیلا نجم

شرق مادر، همیشه برای اصحاب تفکر و هنر غرب هوش، با و جذاب بوده است. با اندک تفاوت‌هایی، معمولاً هنر شرقی هرازگاهی تأثیرات عمیق و درون‌کاوانه‌یی بر هنر غرب برجای گذارده است. نمایش شرقی از چین و ژاپن تا نمایش سانسکریت و تعزیه ایرانی همه‌گاه، برای تئاتر آن‌سوترها وسوسه‌انگیز بوده است. مقالهٔ حاضر نگاهی است به درونمایه‌یی که شاید بتوان آن را غوری در فرهنگ بازگشت به خویشتن خویش نام نهاد. نگاه عمیق و آگاهانه است و از قلمی آشنا بر معاریف تئاتر شرق.

نزدیک به یک قرن است که توجه تحول‌گران تئاتر غرب به‌سوی نمایش شرقی معطوف شده است، و هنرمندانی که از دورافتاده‌ترین نقاط مشرق‌زمین، بر صحنه‌های غربی اجراهای درخشان و فراموش‌نشدنی‌یی داشته‌اند. دست‌اندرکاران و تماشاگران نمایش غرب را وادار به مطالعه و کندوکاو بیش‌تری در زمینهٔ نمایش شرقی کرده‌اند.

ولین مسافران غربی که کابوکی ژاپن را کشف کردند برای معرفی و توصیف آن از واژه‌های مأنوس و آشنا چون «باله»، «اپرا» و «درام» استفاده کردند. آن‌ها جلوه پرطمطراق کابوکی، زندگی و جنب و جوش موجود در آن، غنای لباس‌ها و چهره‌آرایی، طراحی صحنه،

صحنه‌پردازی (میزانسن) و مهارت تحسین‌آمیز بازیگرانِ این نمایش را که ترکیبی است از آواز، رقص و بازی ستودند. و با تمام شگفت‌زدگی‌هاشان در برابر این نمایش عجیب که زادهٔ جریان فرهنگی کاملاً متفاوتی بود، و اساساً هیچ‌چیز آن به آن‌ها تعلق نداشت رابطه برقرار کردند. اما برخورد آن‌ها با نمایش پیچیده و فلسفی «نو» داستان دیگری بود. انگار همه چیز در این نمایش برای غافلگیرکردن آن‌ها فراهم آمده بود. صورتک‌هایی با نگاهی تهی از هرگونه بیان و حالت، بر روی چهره بازیگری ماهر که عبادت‌گونه پاها را نرم و آرام روی صحنه می‌سُرانید، حیاتی فوق‌تصور می‌یافت. تنها بازیگر روی صحنه (شیته) که گاه هم‌سرایان به‌جای او حرف می‌زدند، آواز دکلمه‌وار یکنواختی می‌خواند، خلاصه هیچ‌چیز قابل‌درکی (برای آن‌ها) روی صحنه رخ نمی‌داد. همه چیز در عین زیبایی مبهم و عجیب بود. اما از آن‌جا که ابهام آغاز تجربه است، اصلاً تعجب‌آور نیست که نو نسبت به کابوکی کنجکاوی بیش‌تری را برانگیزد. انسان غربی تشنهٔ دیدار پدیده‌های نامتعارف بود و هیچ پدیده‌یی بهتر از نو این عطش را سیراب نمی‌کرد.

در تحلیلی کلی می‌توان گفت که غرب، فرهنگ‌های باستانی هند، چین و ژاپن را به‌صورت دوره‌یی، متناوباً به‌دست فراموشی سپرده و دوباره کشف کرده است. در آغاز گزارش‌های موجود در سفرنامه‌ها، کنجکاوی علاقه‌مندان غیرحرفه‌یی را به هنرهای غیربومی و بیگانه تحریک می‌کند و موجبات جمع‌آوری مجموعه‌های اشیا و ابزار مختلف چین و ژاپن را فراهم می‌آورد. و به‌تدریج کتاب‌های بسیاری در زمینهٔ هنر شرقی منتشر می‌شود و هنرمندان غربی به‌شدت جذب بروز این تجلیّات غریب و دور از دسترس می‌شوند. شاعران از پل کلودل[1] گرفته تا ازرا پاوند[2]، بر اساس اوزان و بحور عروضی ژاپنی، «های ـ کای»[3] می‌نویسند. نقاشان از اُدیلون رودُن[4] تا ماتیس، با الهام از شیوه‌ها و موضوعات شرقی، آثاری به‌یادماندنی به‌وجود می‌آورند. و بالاخره تئاتری‌ها وقتی که با هنرمندان شرقی برخورد می‌کنند، یا به ترجمهٔ تازه‌یی دست می‌یابند، کنجکاوی‌شان در این شکل بیانی خاص و متفاوت تبلور می‌یابد. هم‌چنین موقعیت حرفه‌یی و سیاسی پل کلودل و سفرهای ژان لویی بارو، بازیگر و کارگردان صاحب‌نام فرانسوی، زمینه را برای تبادلات فرهنگی در فرانسه و حتی سایر نقاط اروپا مساعدتر می‌کند و باعث می‌شود که مثلاً شارل دولن[5] روی بازیگر ژاپنی متمرکز شود. یا دکتر می‌لان فانگ[6] بر آیزن اشتاین تأثیرات فاحشی بگذارد و ژرار فیلیپ بازیگر تئاتر و سینمای فرانسه به دیدن نمایش پکن برود. کلودل دربارهٔ جذب‌شدن اروپاییان به‌سوی مشرق‌زمین، در بخشی از مصاحبهٔ خود با ژان آمروش[7] چنین می‌گوید: «خواهرم، فرهنگ و هنر ژاپنی را می‌ستود، من هم کتاب‌های زیادی را خوانده بودم و به‌شدت به‌سوی این سرزمین جذب شده بودم، اولین برخورد من با نمایش چینی در نمایشگاه ۱۸۸۹ بود و برای اولین‌بار در آن، بازیگران تحسین‌آفرین چینی را دیدم. کلود دوبوسی[8] هم در این نمایشگاه حضور داشت و آن‌ها را بسیار می‌ستود. کلودل در ۱۹۲۹ در کتاب درام و موسیقی توضیح می‌دهد که او تنها در ژاپن بود که توانست مفهوم «موسیقی دراماتیک» را عمیقاً درک کند. و در نمایش «صندل‌های اطلسی» (۱۹۲۴) در تضاد با موج توهم‌گرایی متداول در اروپای زمان خود، سفارش می‌کند که همانند صحنهٔ نمایش نو، مراقبین صحنه و بازیگران در مقابل دید تماشاگران باید وسایل و ابزار نمایش را بر روی صحنه بیاورند و جابجا کنند. هم‌چنین کلودل مفتون قداست مذهبی ضمن توصیهٔ صحنهٔ شرقی، جهت اجرا از بازیگران می‌خواهد که از حرکت‌های زمخت و ناهنجار و گریماس چهره سخت پرهیز کنند. سیلون لِوی[9] در ۱۸۹۰ رسالهٔ مهمی راجع به نمایش هندی منتشر می‌کند. نمایشنامه‌ها و رساله‌های زآمی[10]، بنیان‌گذار نمایش نوی ژاپن کشف می‌شود. و

ازرا **پاوند** و **ییتز**[11] جذب نمایش نو می‌شوند. گوردُن کرگ در مجلهٔ **ماسک** مقالات زیادی راجع به نمایش هندی، چینی و ژاپنی منتشر می‌کند (۱۹۲۳-۱۹۱۴-۱۹۱۳-۱۹۱۲). لونیه پو[12] نمایشنامهٔ معروف سانسکریت، **ارابهٔ کوچک گلی** منسوب به شودراکا را در ۱۸۹۵ بر صحنه می‌آورد. و در ۱۹۲۸ مقالات زیادی دربارهٔ نمایش ژاپنی در مجلهٔ لوور[13] منتشر می‌کند.

در ۱۹۲۸ آیزنشتاین و میرهولد[14] در روسیه به دیدن ای‌چی‌کاوا ساوانجی بازیگر ژاپنی که برای اجرا به روسیه آمده بود می‌روند. در همین سال برتولت برشت به دیدن نمایش‌های می‌لان‌فانگ بازیگر مشهور اپرای پکن می‌رود. آنتونین آرتو رقصندگان بالی را در نمایشگاه پاریس در ۱۹۳۱ کشف می‌کند. گروه تحقیق تئاتر (C.N.R.S.) با همکاری تئاتر **ناسیون**، یک سلسله سخنرانی درباره موضوعات مختلف نمایش شرقی در تئاتر **سارابرنار** ترتیب می‌دهند. و به همراه آن نمایشگاه عکس‌های متنوع و هنرمندانه‌یی از صورتک‌های نمایش نو و طرز چهره‌آرایی و طراحی لباس اپرای پکن و کابوکی ژاپن، طرز بیان انگشتان و حرکات نمایش رقصی کاتاکالی و دیگر رقص‌های هندی مانند بهاراتا ناتیام برپا می‌شود. و چند فیلم مستند همراه با توضیحات، دربارهٔ نمایش سایه‌ای اندونزی و بونراکو (نمایش عروسکی) ژاپن و مواردی دیگر به نمایش درمی‌آید.

اجراهای بین‌المللی گروه‌های هندی، چینی و ژاپنی که تا نمایشگاه معرفی نمایش شرقی تئاتر ناسیون (بهاراتا ناتیام، نو، کابوکی، کاتاکالی، بونراکو، گاگاکو،...) ادامه می‌یابد، اشکال کاملاً متفاوتی از نمایش را بر تئاتری‌های اروپایی و حتی امریکایی عیان می‌سازد و چنان ذهنیت آن‌ها را به خود مشغول می‌کند که از نویسندگان تا بازیگران، با الهام از آن آثار مهمی از خود به‌جای می‌گذارند، بدین‌ترتیب کلودل نمایشنامهٔ **زن و سایه‌اش** را می‌نویسد، **دایرهٔ گچی قفقازی** ابتدا توسط **آلفرد کلابوند**[15] و سپس **برتولت برشت** اقتباس می‌شود. هم‌چنین برشت براساس یک نمایشنامه نوی ژاپنی، نمایشنامه **آن‌که گفت آری و آن‌که گفت نه** را می‌نویسد. **گلن تتلی**[16] تحت تأثیر حرکات نمایش‌های رقصی و رقص‌های عبادی و سنتی شرق قرار می‌گیرد و بالاخره **پیتر بروک** کارگردان صاحب‌نام انگلیسی به‌شدت جذب نمایش شرقی می‌شود و در فعالیت‌های مختلف خود در ابعاد گوناگون از آن سود می‌برد. و بالاخره در امریکا ژولین بک[17] **لیوینگ تیاتر**[18] را با الهام از نمایش شرقی و به‌خصوص عرفان هندی بنیان می‌نهد.

تأثیرات تعیین‌کنندهٔ نمایش شرقی و به‌ویژه کابوکی ژاپن بر سینمای جهانی، خود داستان دیگری است که اشاره‌یی به آن در این‌جا لازم می‌نماید.

به‌طور کلی تجربیاتی که تئاتری‌ها در سینما کردند بسیار به‌نفع هر دو تمام شد. شاید مهم‌ترین آغاز را بتوان در کارهای آیزنشتاین ــ چه در صحنه تئاتر و چه بر پردهٔ سینما ــ جستجو کرد. آیزنشتاین قبل از آن‌که کارگردان مهم سینما شود، در اوج دوران تجربی تئاتر و سینمای روسیه مقالات مهمی راجع به (میزانسن) اپرای پکن و کابوکی ژاپن که بعدها بر شکل‌گیری تئوری مونتاژ او تأثیر قطعی و بلاشکی گذاشت، نوشت. آیزنشتاین در اجرای نمایشنامهٔ «مرد حکیم» اثر آستروفسکی نه‌تنها با استفاده از نمایش یک فیلم کوتاه کمدی حد و مرز قاطع‌بین سینما و تئاتر را شکست بلکه در ساختمان و نحوهٔ عرضهٔ عناصر اجرایی این نمایش نیز شیوه‌یی را تجربه کرد که مبتنی بر مونتاژ بود، و در اصل مشاهدهٔ شرایط میزانسن در نمایش چینی و به‌خصوص کابوکی ژاپنی بود که حتی قبل از سینما امکانات مونتاژ را برای آیزنشتاین آشکار ساخت. مونتاژ که از نظر فنی چیزی نیست مگر پیوند تصاویر فیلم‌برداری‌شده برای تصویر دوبارهٔ یک واقعه، در واقع با خود سینما زاده شد و دارای همسان قدمت است. ولی زمانی که گریفیث،

کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی
بنیاد ولایت و اندیشه اسلامی

اهمیت نماها و زاویه‌های متفاوت را در رابطه با تماشاگر یا دوربین مطرح کرد، مونتاژ یک اهمیت بسیار اساسی و مهم پیدا کرد. گریفیث اهمیت مونتاژ را با به‌وجودآمدن ضرب‌آهنگی تصویری از نما به نما بالا برد. مونتاژ با او از یک سرهم‌کردن صرف به شکل ساختمان درخور فیلم درآمد. با تنوع نماها، و تناسب بین آن‌ها، گریفیث به تماشاگران مفهوم فضا را القا کرد. معنی فضا که فقط سینما قادر به در معرض‌گذاشتن آن می‌باشد بدین‌ترتیب از طریق مونتاژ به‌دست آمد. هرچند که در تئاتر، صحنه جعبه‌ای‌شکل مرتفع و مجزا از جایگاه تماشاگران، **دنیای دیگری** را مجسم می‌کند، اما بازیگران در یک فضای واقعی که از نظر فیزیکی همان فضایی است که تماشاگران نیز در آن قرار دارند. جابجا می‌شوند. و تماشاگر، هم‌چنان‌که در صندلی خود نشسته از نقطهٔ دیدی یگانه و تغییرناپذیر آن‌ها را می‌بیند و اگرچه از نظر روانی در جریان نمایش شرکت می‌کند، اما تصور نمی‌کند که در آن زندگی می‌کند، و جسماً در آن شرکت می‌جوید. برای چنین عملی او باید در بین بازیگران باشد و همراه با آن‌ها و در کنار آن‌ها تغییر مکان بدهد. بنابراین در سینما، هرچند که فیلم فضایی واقعی (به مفهوم مادی کلمه) را نمایش نمی‌دهد، بلکه تنها تصویری است در یک نما، اما تماشاگر به مدد مونتاژ، یعنی به کمک تحرّک نقاط دید، به کمک تعویض و تغییر مستمر نماها، در حالی که کاملاً در صندلی خود مستقر شده، تصور می‌کند که جسماً تغییر مکان می‌دهد، و در واقعه شرکت می‌جوید و شخصاً در صحنهٔ نمایش قرار دارد. او در آنِ واحد، درون واقعه است و خارج از آن. در این فضا و خارج از این فضا، مثل تماشاگری نامربی که هیچ‌کجا نیست و همه‌جا هست.

ژاپنی‌ها در کابوکی مجموعهٔ واحدی از انحاء صحنه‌پردازی را به‌گونه‌یی عجیب به ما نشان می‌دهند. اصوات، حرکات، فضاها و صداها، بازیگران ژاپنی را همراهی نمی‌کنند، بلکه به‌صورت عناصری معادل، به تبادل می‌پردازند. در نمایش کابوکی از همراهی‌کردن سخنی به‌میان‌آوردن ناممکن است، همان‌قدر که ناممکن است بگوییم در راه‌رفتن، پای راست پای چپ را همراهی می‌کند. به‌جای همراهی‌کردن، کابوکی اقدام به مقابله و تبادل بین مواد مختلف و گروه‌های مختلف حرکت‌دهنده می‌کند. امواج نور تبدیل به اصوات می‌شوند و ارتعاشات هوا تبدیل به رنگ، و در واقع **لحظات را می‌شنویم و صدا را می‌بینیم**. مثال: اورانو ساکه[۱۹]، یک قصر محاصره‌شده را ترک می‌کند، و از عمق صحنه به جلو می‌آید، ناگهان دکور عمق صحنه، که یک در بزرگ را با ارتفاع معمولی آن نشان می‌دهد (نمای درشت) جمع شده، تماشاگر متوجه دکور دوم می‌شود. پرده‌یی که بر آن دری در اندازهٔ کوچک‌تر تصویر شده (نمای دور) نمایان می‌شود. این نشان می‌دهد که بازیگر مسافتی را طی کرده و از قصر دور شده است. او راه خود را ادامه می‌دهد، دکور عمق صحنه در این‌حال با یک پردهٔ سیاه پوشیده شده، به این مفهوم که قصر از دید او کاملاً خارج شده است. اورانو ساکه باز هم چند قدمی برمی‌دارد و اینک به **راه گل** می‌رسد، برای نشان‌دادن این تغییر مکان از آوای شامیزن استفاده می‌شود. یعنی در این‌جا، این راه را با **موسیقی** می‌بینیم. اولین تغییر مکان، یک تغییر مکان فیزیکی است که توسط قدم‌زدن بازیگر روی صحنه انجام می‌شود. دومین تغییر مکان، به‌وسیلهٔ تغییر دکور (پرده‌های نقاشی) صورت می‌گیرد. سومین تغییر مکان، یک علامت قراردادی (پرده) است که عامل بصری (تصویر) را از نظر محو می‌کند، یعنی یک پدیدهٔ کاملاً ذهنی رخ می‌دهد. چهارمین تغییر مکان، یک پدیدهٔ صوتی است که این‌بار به‌صورت یک شاخص عمل می‌کند. یک مثال دیگر که پدیدهٔ کاملاً سینمایی است مربوط به قسمت نهایی نمایش **چوشینگورا**[۲۰] است. پس از یک نبرد کوتاه بین سامورایی‌ها، یک صحنهٔ خالی نشان داده می‌شود که پس از آن نبرد با شدت بیش‌تری ادامه می‌یابد. درست مثل یک فیلم، که

در آن مقطعی از یک چشم‌انداز جهت ایجاد فضا نشان داده می‌شود. ژاپنی‌ها در کابوکی بین دو صحنه، چشم‌اندازی از شب برفی و بیابان را وارد می‌کنند. ولی به‌زودی، دو نفر از **چهل و هفت یار**، پناهگاهی را که مردان شرور در آن پنهان شده‌اند کشف می‌کنند (تماشاگران شاهد این صحنه‌اند و این موضوع را می‌دانند) درست مثل سینما، **این لحظه تراژیک**، نیاز به **لحظات کُندکننده** دارد. در **رزمناو پوتمکین** در لحظه‌یی که فرمان آتش به‌روی سربازانی که در زیر چادر پنهان شده‌اند، داده می‌شود، چند نما از قسمت‌های بی‌اهمیت رزمناو، مثل دماغهٔ کشتی، توپ، کمربند نجات و... نشان داده می‌شود. تا بدین‌ترتیب روی اکسیون [حرکت]، ترمزهایی گذاشته شود و هیجان بیش‌تر نمودار شود. اما در نمایش کابوکی، بازیگران روی صحنه حضور دارند، و کارگردان ژاپنی تمهید بدیعی به‌کار می‌بندد، ابتدا یک فلوت وارد صحنه می‌شود. اینک شما همان پهنه برفی را می‌بینید، همان خلاء صوتی، و وقتی به صحنه می‌نگرید باز **همان چیز** را **می‌شنوید** که چند لحظهٔ قبل شنیده بودید.

بعضی وقت‌ها ژاپنی‌ها جلوه‌های نمایشی خود را مضاعف می‌کنند. **صورت دیدنی می‌شود و تصویر شنیدنی**، ناگهان هرکدام از آن‌ها دو نوع تحریک ایجاد می‌کنند. مثلاً بر ترکیب خارق‌العاده و ناشناختهٔ حرکت بازوی ایچی‌کاوانسوکه، در صحنهٔ هاراکیری، و صدای خونریزی پشت صحنه، صدایی که با حرکت چاقو هم‌زمان است، شاید نتوان نام دقیقی نهاد، اما باید پذیرفت این پدیده که از خصوصیات کنترپوان (ترکیب اصوات) استفاده می‌کند و در کابوکی بسیار متداول است راه‌گشای سینمای صامت به‌سوی سینمای ناطق بود. این تأثیر مضاعف نه‌تنها در صحنهٔ نمایش، که در دیگر وجوه جهان‌بینی ژاپنی و چینی نیز دیده می‌شود. چنان‌که **جولیوس کورت**[۲۱] منتقد ادبی در مورد تصویری‌بودن ادبیات ژاپنی می‌گوید: «شعر ژاپنی را باید نگاه کرد.» و از طرفی خط تصویری چینی به‌گونه‌یی است که از ترکیب یک جزء که یک معنا می‌دهد و جزء دیگر که معنای دیگری می‌دهد، معنای سومی به‌وجود می‌آید، و این‌ها همه پایه‌هایی بودند که نظریه مونتاژ آیزنشتاین بر آن استوار شد. ولی به‌رغم تمام این موارد، به‌نظر می‌آید که فنون و شیوه‌های نمایش شرقی تفاوت‌های ریشه‌یی و عمیقی با نمایش غربی دارد که شاید بتوان آن را در دو خصیصه مهم و متمایز، یعنی **روایتی‌بودن** و **غیرواقعی‌بودن** یا به‌عبارتی دیگر **ماوراءالطبیعی‌بودن** صحنهٔ شرقی خلاصه کرد.

صحنهٔ روایتی و ماوراءالطبیعی نمایش نو شاید روشن‌ترین نمونه برای تبیین این موضوع باشد. عروسک‌گردان‌های نامریی، یا عروسک‌های کنترل‌شده بازیگر آیینی نو سوار بر صندل‌های مخصوصی که او را بر کف صیقلی صحنه می‌سُرانند، با حداقل ممکن حرکات آگاهانه، در سکوتی عرفانی، گویی در تلاش شکافتن پوسته‌های ظاهر زندگی روزمره و دریافت حقیقت پنهان زیر آن است. شاید این تحقق و تجسم همان فراعروسکی باشد که ادوارد گوردن گرگ پیوسته رؤیای آن را در سر می‌پروراند. اما با وجود این‌ها باید پذیرفت برای بازیگر نو اجرای نمایش در حکم انجام آیین‌های مذهبی ذِن است. او قبل از ورود به صحنه در مکانی مقدس به‌نام **اتاق آیینه** که در آن آیینه بزرگ مخصوصی قرار دارد به راز و نیاز و عبادت می‌پردازد. کف صحنه جهت پاک‌شدن از آلودگی‌ها تطهیر می‌شود و در چنین فضایی است که بازیگر و تماشاگر بار دیگر برای یادآوری و احترام به معتقداتی مشترک گرد هم می‌آیند.

نتیجه بگیریم که با این‌همه تفاوت‌های فرهنگی، آشنایی با نمایش شرقی چه ره‌آوردهایی می‌تواند برای بازیگر و صحنهٔ غربی داشته باشد؟ و چه کمکی می‌تواند به آن بکند؟

قبل و مهم‌تر از هر چیز دیگری نمایش شرقی به

بازیگر غربی نشان داد که غیر از ناتورالیسمی که با همهٔ تلاشش در قطعی‌کردن واقعیت‌ها و تحمیل آن به تماشاگر، بر صحنهٔ تئاتر، چنین غیرواقعی و مصنوعی می‌نمود و این‌همه ناخوشایند گوردن گرگ و گاستون باتی[۲۲] بود، شکل دیگری از نمایش نیز وجود دارد، شکلی که فراتر از تحمیل واقعیات روزمره، همیشه جایی را برای تخیل تماشاگر باز می‌گذارد. نمایش شرقی به او نشان داد که بازیگر فقط هنرپیشه‌یی سخنگو نیست بلکه یک بازیگر، خواننده و رقصنده کمال‌یافته است. آشنایی با نمایش شرقی بر او نمونه‌یی انکارناپذیر از سمبولیسمی قابل انتقال و قابل‌فهم را عیان نمود. صحنه‌یی که مرجع آن نه جهان بیرون از صحنه، بلکه دنیای واقعی نمایش است. در نتیجه، این برخورد، در حالی که به او نشان داد که معنویت چگونه می‌تواند هنر را تعالی دهد، چشمه‌یی جوشان از الهامات انگیزه‌ساز را نیز برایش به ارمغان آورد. اگر واژهٔ معنوی و حتی مقدس در این رابطه برای برخی هنوز مفهوم و ملموس نیست، می‌توان برای روشن‌ترشدن آن، ریاضت‌کشی‌های عارفانه و عاشقانه بازیگران هندی، ژاپنی و چینی را مثال زد که عمری دراز را در راه آموزش‌های سخت و گاه بی‌ترحم این هنر صرف می‌کنند. به‌عنوان مثال در هند یک بازیگر کاتاکالی حداقل هشت سال از طلوع تا غروب آفتاب به یادگیری مطالب مختلف و تمرین‌های طاقت‌فرسا می‌پردازد. هم‌چنین تمرکز پیچیده و خاص بازیگران را روی صحنه‌های شرقی و به‌ویژه نو نمی‌توان نادیده انگاشت. و بالاخره، این برخورد بارور، از سویی برای کارگردانان غربی، با الهام از میزانسن صحنه‌های شرقی، شرایط جدیدی را به‌بار آورد و از سوی دیگر بازیگران غربی را برآن داشت تا با تفاهمی بیش‌تر انگیزه‌های کارگردان را جهت به‌کاربردن شیوه‌یی خاص با جزئیات بازی ملهم از نمایش شرقی درک کنند.

در نهایت هرچند که این‌همه رمز و راز حسّی و باطنی، از دیدگاه منطق‌گرای غرب به‌شدت غریب می‌نمود، اما صحنه تئاتر قرن بیستم در غم این غربت پس از کشف دوبارهٔ شرق به‌سویش گروید، و این‌همه دوری و بیگانگی مانع از وسوسهٔ تقلید یا الهام‌گرفتن از آن در اجرای تئاتری این قرن، و به‌وقوع‌پیوستن انقلاب‌ها و تحولات فنون بازیگری و کارگردانی غربی نشد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. Paul Claudel شاعر فرانسوی، نمایشنامه‌نویس (۱۹۵۵-۱۸۶۸).

۲. Ezra Pound نویسنده و شاعر امریکایی (۱۹۷۲-۱۸۸۵).

3. Hai Kai

۴. Odilon Redon نقاش فرانسوی (۱۹۱۶-۱۹۴۰).

۵. Charles Dullin بازیگر فرانسوی، کارگردان، بنیان‌گذار «آتلیه» (۱۹۳۵-۱۸۶۹).

۶. Mei Lan Fang بازیگر زن‌پوش و یکی از متحول‌کنندگان نمایش پکن که مهم‌ترین نمایش سنتی چین است و عریان آن را اپرای پکن نامیده‌اند.

۷. Jean Amrouche مجموعهٔ مصاحبه او با کلودل بعدها توسط انتشارات گالیمار منتشر شد.

۸. Claude Debussy آهنگ‌ساز فرانسوی (۱۹۱۸-۱۸۹۲).

9. Sylvain Levi 10. Zeami

۱۱. William Butler Yeats نمایشنامه‌نویس ایرلندی، شاعر (۱۹۳۹-۱۸۶۵).

۱۲. Lugné Poe بازیگر و کارگردان فرانسوی، بنیان‌گذار تئاتر Oevre.

13. L'oevre 14. Vsévolod Meyerhold

۱۵. Alfred Henschke Klabund شاعر، نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۹۲۸-۱۸۹۱).

۱۶. Glen Tetley رقصنده و طراح حرکت‌های موزون آمریکایی.

17. Julian Beck 18. Living Theater 19. Ouranosaké

20. Chushingura 21. Julius Kurt

۲۲. Gaston Baty کارگردان فرانسوی، دکوراتور، عروسک‌گردان، بانی تئاتر شیمر (Chimer) در ۱۹۲۲ و مدیر تئاتر گاستون‌باتی (۱۹۵۲-۱۸۸۵).