جستاری در فضاهای تئاتر تجربی

امیرحسین اشعری

کلیدواژه‌ها: تئاتر، تئاتر تجربی، سالن، فضا، مکان، صحنه، محل اجرا، مکان بازی، جایگاه و محل تماشاگر

آن‌که هنوز زنده است،
نگوید: «هرگز»،
آنچه ثابت و برجاست
ثابت و برجا نیست
دنیا، این‌چنین که هست، نمی‌ماند.
برتولت برشت

تجربه کردن، یورش بردن بر ناشناخته‌هاست، خود را بر آن انداختن بی‌هیچ دورنمایی از آینده‌اش و آن هنگام می‌توان ابعادش را حس کرد که پس از واقعه باشد. برای آوان‌گارد بودن باید در صف مقدّم بود همچون تمامی بزرگان تئاتر تجربی.

هدف از این مقاله جستار و تجربه‌ای است هر چند کوتاه در فضاهای به وجود آمده در تئاتر تجربی که به واسطهٔ بزرگان تئاتر خلق شده است.

«با شنیدن واژه **" تئاتر"** فضایی را در سالنی بزرگ تصوّر می‌کنید با صحنه‌ای بلند که با یک پرده از تالار جدا شده است و ردیفهای صندلی می‌بینیم با راهروهای باریک برای دسترسی به آنها»[1] دلیل این تصور این است که برای اغلب ما این فضا آشناترین نوع تئاتر است که همان فضای تئاتر کلاسیک «به تعبیر دیگر تئاتر سنتی» است...

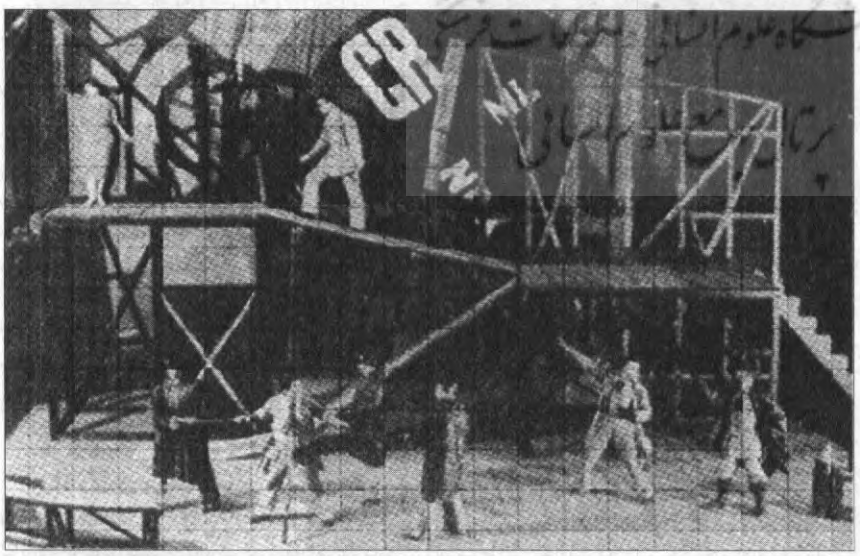
در اواخر قرن نوزدهم تئاتر دلخواه تئاتری بود که بزرگ‌تر از زندگی باشد. از دهه ۱۸۸۰ به بعد، جست‌وجو برای تئاتری آغاز گشت که تلاش می‌کرد برای دستیابی به یک تئاتر زنده و نو، تئاتری که نمی‌تواند خود را در چهارچوب شکلها و فضاهای سنتی مهار کند و نیاز به فضایی دارد که به‌راحتی بتواند در آن رشد کند و تجلی یابد و به مانند پلی رابط بین شناخته‌ها و ناشناخته‌ها بشود و ما را به تجربه‌های نو، مأنوس کند. فضای زنده و بکر هم بر تماشاگر و هم بر بازیگر تأثیر فراوانی دارد و فضا نیز، استعدادهای کامل خود را بدون انجام کنش نمایشی بروز نمی‌دهد. ارتباطی جادویی و پیچیده میان فضا و اجرای نمایشی وجود دارد. نمایشی که از نظر **گروتفسکی**[2] فقط از دو عنصر بازیگر و تماشاگر تشکیل شده:

«ما با حذف تدریجی حشو و زواید، فهمیدیم که تئاتر بدون چهره‌پردازی، لباس، صحنه‌آرایی، صحنه، جلوه‌های صوتی و تصویری و... نیز می‌تواند سر پای خود بایستد، اما بدون ارتباط میان تماشاگر و بازیگر و بدون وحدت در دریافت مستقیم و زنده، تئاتری در کار نیست.»[3]

تئاتر تجربی را هر کس از دیدگاه خود تعریف می‌کند و هیچ قاعده و قانونی از قبل تعیین‌شده وجود ندارد که اینان را محدود کند. از تئاتر تجربی می‌توانیم تجربه‌اش را لمس کنیم و تعریف کنیم، تئاتر تجربی به واسطهٔ دیدگاه هر شخص فضای نو خلق خواهد کرد.

در سال ۱۸۹۶ با تأسیس تئاتر هنر مسکو، **استانیسلاوسکی**[4] علیه سبک قراردادی و گزارشی معمول آن زمان که مانع از تحول سبک بازیگری گروهی می‌شد طغیان کرد. استانیسلاوسکی نوشت: «همچون همه انقلابیها ما کهنه را منسوخ کردیم و به تازه، میدان دادیم.» در حقیقت او در جست‌وجوی چیز تازه‌ای در هنر بود چیزی که متعلق به عصر خود و دارای روحی نو باشد بی‌آنکه بداند چگونه می‌تواند آن را دریابد.[5] و شاید «علت گنگی نظریات و تغییرات مداومی که در آنها به عمل می‌آورد»[6] همین بود.

میرهولد[7] معتقد بود آن چیز نو را کشف کرده است اما به دلیل نبودن امکانات قادر نیست ماهیتش را دریابد. میرهولد مدام در پی درهم شکستن دیوار بین صحنه و تماشاگر بود. گذرگاهها و پله‌هایی می‌ساخت که صحنه را به محل نشستن تماشاگران مرتبط می‌کرد یا بازیگرانش را به حرکت در راهروهای جانبی وا می‌داشت، فضایی که بازیگر به داخل تماشاگر می‌رفت. «در"خانه میانپرده‌ها"[8] تئاتری که در آن می‌توانست به بسیاری از اندیشه‌ها تحقق بخشد، تالار نمایشش را به صورت میخانه به‌پا کرد که در آن تماشاگران، درست انگار در یک باشگاه شبانه، به هنگامی که نمایش در میانشان اجرا می‌شد، سر میزها می‌نشستند و میگساری می‌کردند.»[9] میرهولد در آخرین سخنرانی خود گفت: «شما با قفسی که برای **شکلگرایی (فرمالیسم)** ساخته‌اید هنر را نابود می‌کنید.»[10] با وجود این میرهولد با همه آوان‌گارد بودنش و با اینکه صحنه‌پردازی طبیعت‌گرایانه را در هم کوبید و ترکیبهای انتزاعی و چهارچوب‌بندی‌شده را به کار برد ولی اجراهای او همچنان متمرکز در



تصویر۱: میرهولد از نمایشنامه قلتپان شکوهمند

صحنه باقی ماند و تمامی تجربه‌های نوی خود را در قالب فضایی بسته می‌دید و عملاً ساختار درونی خود تالار نمایش را می‌شکست.

شاید در این زمینه **آپیا**[12] و **کریگ**[13] یک پله جلوتر می‌روند. چنانچه آپیا می‌گوید: «بگذارید تئاترهایمان را به دست گذشته رو به زوالشان بسپاریم و بگذارید ساختمانهایی مقدماتی بسازیم که صرفاً بدین منظور طراحی شده باشد که فضایی را در بر بگیرد که در آن کار می‌کنیم.»[14]

و کریگ نیز معتقد بود: «برای نجات تئاتر باید آن را نابود کرد، ما تئاتر آینده را خواهیم ساخت... هنری که کم می‌گوید و بیشتر از همهٔ هنرها، نشان می‌دهد» «تماشاگران باید تجربه‌ای جنبشی داشته باشند و از حال و هوای همیشگی سالنها خارج شوند.»[15] در همان سالها که نظریات آپیا و گریک به گوش همگان رسیده بود، در پاریس **ژاک کوپو**[16] در همین جهت گام می‌گذاشت: «تئاتر فقط با روش بدیهه‌سازی است که می‌تواند تولدی دوباره بیابد.»[17] وی بر اجراهای اغراق‌آمیز، تصنعی و کلاسیک در **کمدی فرانسز** و طبیعت‌گرایی افراطی **آنتوان**[18] در تئاتر آزاد[19] طغیان کرد. آنتوان که در آن زمان منتقد تئاتر بود در مورد نمایشنامه واقعگرایانه کوپو، نوشت: «فضا با یک صرفه‌جویی تقریباً غیر قابل تحمل آفریده شده... مردم دیگر نه در برابر یک تصویر، بلکه در همان اتاق و پهلو به پهلوی شخصیتهای نمایشنامه می‌نشینند. هرگز چنین تأثیر فوق‌العاده‌ای قبلاً به وجود نیامده است، این حذف کامل همه عناصر تئاتری، برای رسیدن به کمال ظرافت در بازیگری است.»[19]

پدر تئاتر مدرن[20] معتقد بود: «تئاتر فقط هنگامی جوان خواهد شد که به سکوی لخت صحنه بازگردد.»[21]

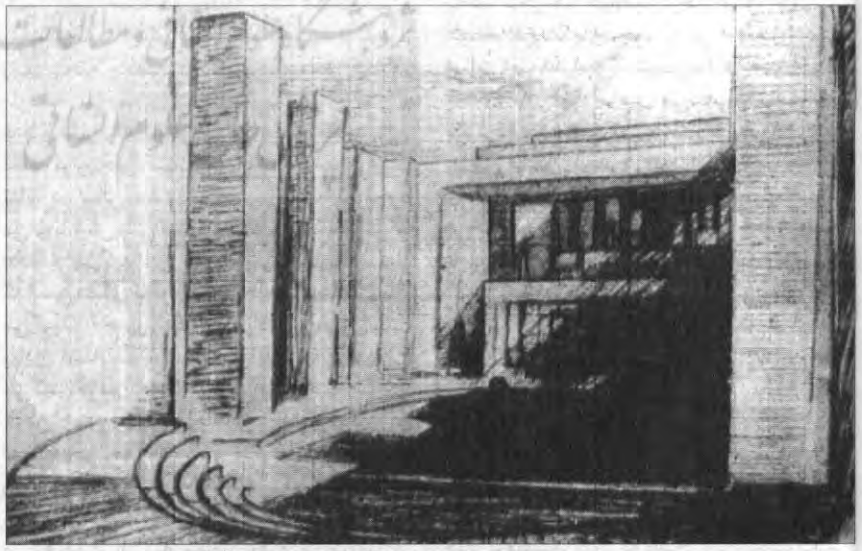
او به شهرها و روستاهای فرانسه سفر می‌کرد و در یک چادر یا در هوای آزاد روی یک صحنه خالی نمایش می‌داد. همین به قول کوپو نیمکت خالی بود که اساس صحنه‌پردازی گروه کنز شد. محل کار این گروه سالن بزرگی بود که معمولاً برای انبار کردن بشکه‌های شراب به کار می‌رفت هیچ خط تمایزی بین صحنه و محل تماشاگران نبود، هنگامی که گروه تحت سرپرستی **میشل سن دنی**[22] به پاریس بازگشت، آپیا که کارهای این گروه را با علاقه دنبال می‌کرد نوشت: «کار کردن در چنین فضای صحنه‌ای، به مواد مورد احتیاج، شکلی انعطاف‌پذیر می‌دهد. آن را به صورت بازی‌ای درمی‌آورد از مناطق چندبعدی، به دقت سنجیده شده که بر شکلهای مستطیل، در مقابل منحنیهای مدوّر بدون آدمی و خط سیر حکاکی‌شده حرکات، مبتنی باشد.» گرچه **کوپودرویو کلمبیه** صحنه‌هایی با ساده‌ترین شکل آفرید، ولی سن دنی از این حد فرا رفت و حتی در این فکر بود که بازیگرانش را در پاریس روی رینگ بوکس بگذارد و تماشاگران در اطرافش بنشینند. «البته این کار را ژان لویی بارو در سال ۱۹۶۹ به هنگام به صحنه آوردن **گارانتوا** و **پانتاگروئل**[23] اثر رابله[24] کرد.

اما در مورد **راینهارت**[25] «به اندازه میرهولد التقاطی بود. تمام ابداعهای تئاتری را مورد پژوهش قرار داد و هر گونه نمایشنامه را به شیوه‌های متفاوت کارگردانی کرد. هر اجرا، متفاوت و متضمن کاوشی برای شکل بود. او با اطمینان می‌گفت: یک سبک یا یک شیوه واحد وجود ندارد. همه بستگی به شناختن فضای ویژه نمایشنامه و زنده ساختن آن دارد.»[26] راینهارت پس از جنگ جهانی اول تجربه با سبکهای مختلف را، چه در اجرا و چه در معماری تئاتر، رواج بسیار داد. «راینهارت سیرک بزرگ ۳۵۰۰ نفری شومان را تبدیل به تئاتر کرد و در آنجا یک سلسله نمایشهای عظیم را به صحنه برد.»[27] بدین‌سان تجربیات متفاوت و نیز مدرنی از نوع صحنه‌پردازی و فضاسازی را آغاز کرد که جالب‌ترین این فضاها، فضای سیرک برای تئاتر بود.

برشت[28] مدتی با راینهارت در برلین همکاری داشت و با نظریات او آشنا شد. اگرچه **پیسکاتور**[29] در پیدایی **تئاتر حماسی**[30] پیش‌قدم بود اما این سبک امروزه با نام برتولت برشت شناخته می‌شود. برشت رهیافت نمایشی خود را حماسی می‌نامید تا هم حوزه وسیع‌تری را القا کند و هم اختلاط شیوه‌های داستانسرایی و نمایش را مورد تأکید قرار دهد. «او مایل است تماشاگرانش نمایش را با دیدی انتقادی و انفعالی تماشا کنند و بر آن است تا به تماشاگرانش نقش فعال‌تری بدهد. برشت سرانجام به فرایافت **" فاصله‌گذاری"** رسید. در این فرایافت وقایع صحنه چندان غریب می‌نمایند که تماشاگر در باب آنها سؤال می‌کند.»[31] چنانچه درباره طراح صحنه دکور می‌گوید: «او دکور نمی‌سازد، زمینه و قاب نمی‌سازد، محوطه‌ای می‌سازد که مردم بتوانند در آن تجربه‌ای کسب کنند.»[32]

آنتون آرتو[33] از این هم بی‌پرواتر پیشنهاد می‌کند که: «تماشاگران در وسط بنشینند و سکوهایی در چهار طرف و لژهای مخصوصی در اطراف باشند، تا وقایع را بتوان از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر تعقیب کرد.»[34] آنتوان در سال ۱۹۳۵ نوشت: «من در پی جست‌وجوی ناممکن هستم خواهیم دید که بالاخره آن را پیدا می‌کنم.»[35] او استدلال می‌کرد که هنر دراماتیک قبل از هر چیز هنر زندگی است و می‌تواند بدون عمارت و بدون دکور عرضه شود زیرا زمان و فضا کافی است. آرتور برای تأکید بر قطع رابطه‌اش با صحنه تئاتر معاصر پیشنهاد می‌کند: «معماری تئاترهای امروزی را باید کنار گذاشت. ما یک انبار غله یا یک آشیانه هواپیما را می‌گیریم و بنا به چیزهایی که در معماری کلیساها یا مکانهای مقدس یا معابد تبت مدخلیت دارد، بازسازی می‌کنیم.»[36] از این نظر او پا جای آپیا گذاشت که گفته بود هنر دراماتیک نمی‌تواند بدون اصلاح شدن محلی که آن هنر درش واقع می‌شود اصلاح پذیرد. حتی اگر آرتو در فضای سالن همیشگی تئاتر می‌خواست کار کند «بیشتر مایل بود بازی را به گوشه‌های صحنه، به روی گذرگاههای مرتفع بر بالای صحنه یا بالای دیوارهای صحنه بکشاند.»[37] **نیکلای اخلوپکوف**[38] پس از هنرآموزی پیش میرهولد گفت: «ما داریم می‌کوشیم تا با تماشاگران نوعی صمیمیت برقرار کنیم و با این فکر تماشاگران را از همه‌سو دوره می‌کنیم ما در جلوی تماشاگر، بالای سرش و حتی زیر او هستیم. تماشاگران تئاتر ما باید بخش فعالی از اجرای ما بشوند.»[39]

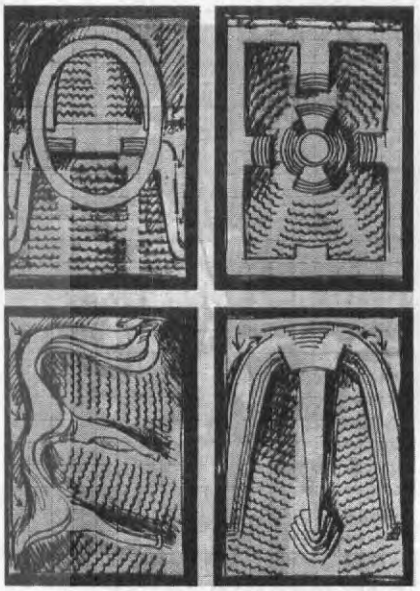
اخلوپکوف قاب صحنه را از میان برداشت و تئاتری بر صحنه مدور، شش‌ضلعی و مستطیل شکل عرضه کرد، کاری که قبلاً هیچ‌کس تصوّرش



تصویر ۲: طرحی از گوردن کریگ برای تئاتر در هوای آزاد

را هم نمی‌کرد. اگرچه او غالباً مکانی را به عنوان مرکز بازی در نظر می‌گرفت، اما ضمناً صحنه‌های دیگری را نیز در پیرامون جایگاه یا بر روی پلی در بالای آن جای می‌داد. اخلوپکوف تقریباً در همه جای تالار قطعاتی واقعی را به عنوان وسایل صحنه می‌گذاشت و از همه جهات افکتهایی صوتی ایجاد می‌کرد تا تماشاگران خود را در مرکز حادثه احساس کنند. همان‌طور که او می‌گوید: «وقتی تماشاگر برای دیدن این نمایش وارد می‌شود می‌بیند بازیگران دارند بازی می‌کنند. او به داخل زندگی گام نهاده است. از دل چنین صحنه‌ای نمایشنامه اصلی آغاز می‌شود.»[۴۰]

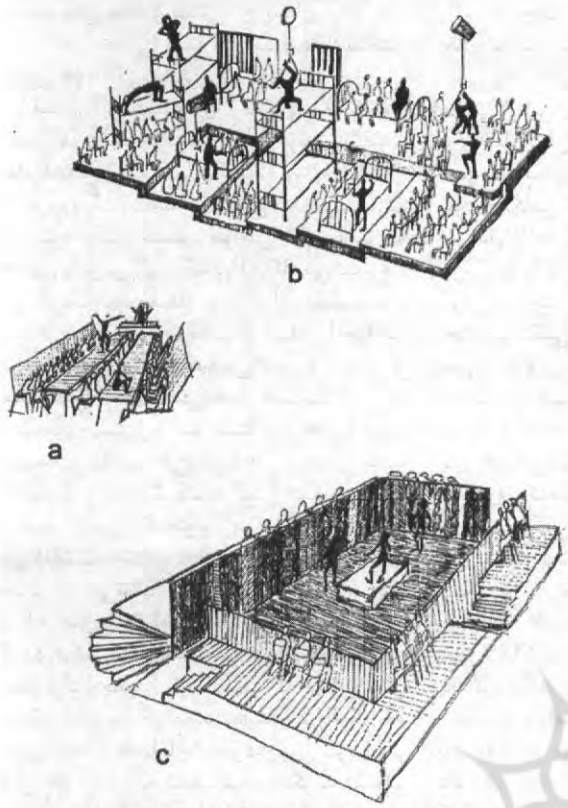
هر چند که هدفهای میرهولد، آرتو و اخلوپکوف با هم متفاوت می‌نمایند ولی همه آنها یک مقصود



تصویر ۳: طراحیهای ژاکوب شتوفر برای اجرای نمایشنامه‌های گونه گونی که به کارگردانی اوخلوپکوف در تئاتر رئالیستیک به صحنه رفت

مشترک داشتند: تکان دادن صحنه واقع‌گرایانه بی‌تحرک قرن نوزدهم. از همه اینها آوان‌گاردتر **لوکا رونکنی**[۴۱] و **ژروم ساواری**[۴۲] بودند. رونکنی به جای اجرای قطعات مختلف در بخشهای معیّن، به طور هم‌زمان، حوادث گوناگون را در گوشه‌های مختلف تئاتر به پیش می‌برد و معتقد است که این شیوه همان تأثیر بی‌نظم و خیال‌آفرین شعر اصلی را در هنگام خواندن بر بیننده خواهد داشت «او در این نمایش حدود پنجاه واگن چرخ‌دار را در فضای بازی که ضمناً از تماشاگران انباشته شده است به کار می‌گیرد و این تماشاگر است که انتخاب می‌کند کدام بخش را تماشا کند. او تماشاگران را به گروههای چندی تقسیم کرد و هر گروه را در اتاقی جداگانه جا داد. اما دیوار اتاقها را به‌تدریج برداشت.»[۴۳]

در اجرای دیگرش **بیست** تالار نمایش تبدیل به یک خانه دوطبقه با بیست اتاق شده بود و تماشاگران در گروههای کوچک در اتاقهای متفاوت جای داده شده بودند. این گونه او با استفاده خلاق از محل اجرا، فضاهای نو به وجود آورد که تا آن زمان در تئاتر دیده نشده بود. سیرک **گراندمجیک**[۴۴] یکی از هیجان‌انگیزترین و محبوب‌ترین گروههای آوان‌گارد تئاتری بوده است. ساواری از ابتدا با بازیگران غیر حرفه‌ای کار کرده و اجراهایش را بیشتر در رینگهای بوکس، چادرها و خیابانها به صحنه آورده است تا در یک عمارت قراردادی تئاتری. گروه او در سواحل دریا، در بیمارستانها، در پارکها و مجموعاً در هر محلی به جز تئاترهای سنتی نمایش می‌دهد. **ژروم ساواری** در **تئاتر مرکوری** جایگاه تماشاگران را تقسیم‌بندی کرده بود، به طوری که بازیگران می‌توانستند آزادانه میان تماشاگران رفت و آمد کنند گاهی زیر صندلیها بخزند یا در لحظه‌ای تماشاگران را به رقص با خود دعوت کنند. ساواری می‌گوید: «تئاتر یک شکل بی‌بیان نیست و نباید هم باشد. نمایش تئاتری همه‌جا می‌تواند برگزار شود. در فضای بیرون، در یک گاراژ یا در یک اصطبل. شکل تئاتر آوان‌گارد کنونی این است که مطلقاً روشن‌فکرانه است. تماشاگر باید آمادگی ذهنی داشته باشد تا بفهمد روی صحنه چه می‌گذرد. ما برعکس، می‌کوشیم تا همه را جذب کنیم: هم بی‌سوادان و هم فرهیختگان را»[۴۵] او می‌خواهد فضای جدید برای تماشاگران خلق کند. با وجود اینکه ممکن است تئاتر در سالن باشد اما فضایی را که به وجود می‌آورد پیش‌بینی نشدنی است و تماشاگرانش را غافلگیر می‌کند. این کار را **پیتر شومان**[۴۶] با کنار گذاشتن فضای تئاتر سنتی انجام می‌دهد. شومان می‌گوید: «چنین فضایی زیادی راحت است، زیادی آشناست. سنتهای این تئاتر ما را عصبانی می‌کند. مردم از نشستن بر همان صندلیها در همان زمان خاص، احساس خواب‌رفتگی در اعضای خود می‌کنند. این تئاتر واکنشهای آنان را مشروط می‌سازد. اما هنگامی که شما فضایی را که در آن قرار گرفته‌اید مورد استفاده قرار می‌دهید، از آن به تمامی بهره می‌گیرید. از



تصویر ۴: سه طرح از مراحل مختلف تغییرات صحنه به وسیلهٔ گروتفسکی. طرح اول مربوط به نمایشنامه دکتر فاوست اثر مارلو، طرح دوم مربوط به نمایشنامهٔ کردیان نوشتهٔ اسلواسکی که در آن همهٔ صحنه از جمله تماشاگران به صورت یک بیمارستان روانی تجسم یافته‌اند. طرح سوم مربوط به نمایشنامهٔ همیشه شاهزاده است که در آن تماشاگران گویی مکان ممنوعی را تماشا می‌کنند. در این طرحها اندامهای سیاه‌نماد بازیگران و اندامهای سفید تماشاگران نمایش‌اند.
(براکت: اسکار گروس، پیشین، ص ۲۷۵.)

پله‌ها، پنجره‌ها، خیابانها، درها... ما هر جایی که بتوانیم عروسکهای خود را در آن جای دهیم نمایش می‌دهیم.»[۴۷] شومان گاهی در خیابان و در فضایی باز نمایش می‌دهد و گاهی برای یک اجرا چارچوب کلی خاصی می‌آفریند. کنش نمایش ممکن است، در یک فضای کوچک اتاق بیفتد یا در گستره‌ای چند صد هکتاری. شومان در جایی دیگر می‌گوید: «در واقع تجربه معنای عامی دارد. یقیناً مقصودمان آزمون و خطا نیست، بلکه رفتن به راههای نرفته و کشف راههای تازه و نو است.»[۴۸] و این راههای تازه را در فضای دور از فضای سنتی دنبال می‌کند.

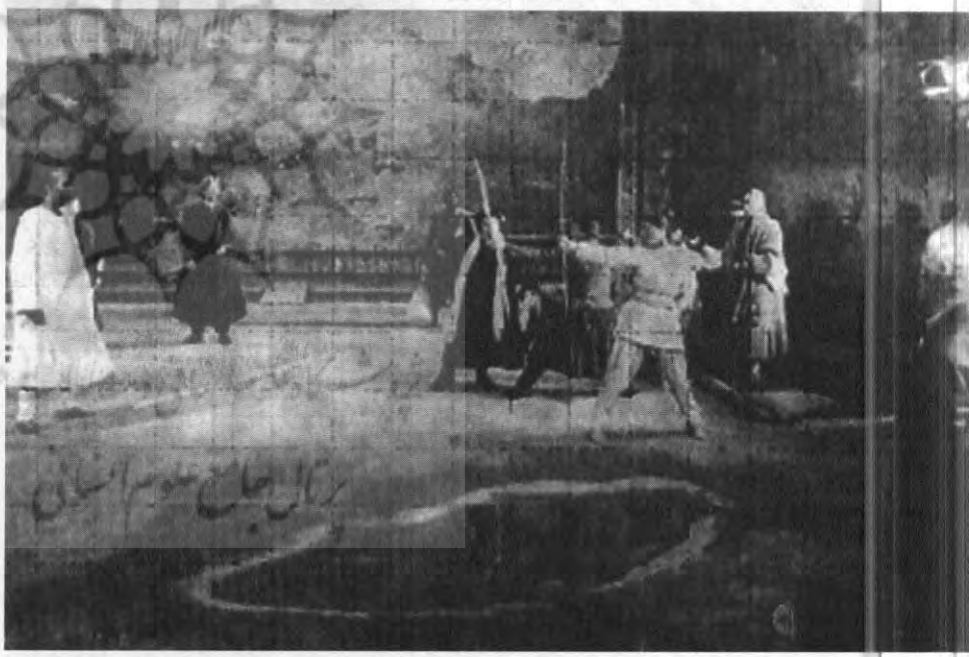
گروتفسکی معتقد بود که: «تماشاگر هم از عناصر اصلی و عمده یک نمایش است و باید در جایی قرار داده شود تا بتواند بدون خودآگاهی نقش خود را ایفا کند. بنابراین در هر نمایشی خود گروتفسکی بود که پاسخ روانی تماشاگرانش

را بر می‌گزید و بر این مبنا فضایی را طراحی می‌کرد تا فاصله روانی مناسبی میان تماشاگر و بازیگر بیافریند.»[۴۹]

همان طوری که در اجرای نمایشنامه «همیشه شاهزاده» دور تا دور صحنه با دیوارهای کوتاهی محدود شده بود و تماشاگران از بالای این دیوارها نمایش را نظاره می‌کردند. «گروتفسکی با چرخشی نوین در خلق فضای بکر، ناشناخته و ارتباط جادویی، بار دیگر جهان سحرآمیز مکاشفه را رقم می‌زند. او برای چنین فراتئاتری، نیاز به جمعیت انبوه نداشت.»[۵۰] چرا که در همین نمایش جای زیادی برای قرارگیری تماشاگران وجود نداشت. گروتفسکی فضای جدیدی را که خلق می‌کند در فضای سرپوشیده همانند سالن تئاتر می‌باشد ولی **پیتر بروک**[۵۱] با گذر زمان از این محدوده خارج می‌شود و در هر اجرا خود را آزادتر از اجرای قبل می‌کند. هنگامی که در انگلیس اجرا داشت گفت: «وقتی تماشاچیان می‌رسیدند از پی بردن به اینکه هیچ صندلی‌ای برای آنها مهیا نشده بود دچار وحشت و دلواپسی می‌شدند. به جای آن، به هر کدام از تماشاچیان یک صندلی تاشوی دست‌ساز داده شد تا در هنگام حرکت خطرناک آن داربست بزرگ به سمتشان به سرعت جابه‌جا شوند.»[۵۲]

بروک یواش‌یواش برای اجرایش فقط یک قالی، بازیگر و اهالی روستا را لازم داشت: «پس تنها کاری که می‌ماند این بود که فرشمان را باز کنیم و تمام اهالی روستا هم دورمان جمع شوند. به این ترتیب دریافتیم که تماشاچی ایده‌آل ترکیب و ترتیبی کاملاً طبیعی دارد و همین جاست که فضای تئاترمان شکل می‌گیرد.»[۵۳]

همان‌طور که در اجراهای بزرگان این نوع تئاتر دیدیم: تئاتر تجربی نیاز به مکانی خاص ندارد که محل و جایگاه تماشاگر و بازیگر دقیقاً از قبل تعیین و ابعاد و اندازه‌اش مشخص شده باشد. فضای تئاتر تجربی در هر کجا که باشد حتی اگر در سالن سنتی به وجود خواهد آمد، چرا که تنها ارتباط بین هنرمند و بیننده کافی است تا فضای این تئاتر خلق گردد. همان‌طوری که گروتفسکی معتقد است: «تئاتر آنچه بین تماشاگر و بازیگر می‌گذرد است و بقیه چیزها اضافی می‌باشند.»[۵۴] عناصری که در همه فضاهای تئاتر تجربی مشترک است: بازیگر و تماشاگر است و نحوه رویارویی این دو است که فضای تئاتر تجربی را خلق می‌کند.



تصویر ۵: پیتر بروک در حال راهنمایی گروه بازیگران در اجرای نمایش «مهابهاراتا»
(بروک؛ پیتر، زندگی من در گذر زمان، کیومرث مرادی، چاپ اول، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۳، ص ۳۱۵.)

منابع:

۱ـ آرام، احمد، «نگاهی اجمالی به سیر تفکر پرژی گروتفسکی در روند تئاتر آزمایشگاهی»، سایت ایران تئاتر، www.theater.ir، ۸۳/۱۲/۲۳.

۲ـ براکت، اسکارگروس، تاریخ تئاتر جهان، جلد سوم، هوشنگ آزادی‌پور، چاپ اول، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۶.

۳ـ برشت، برتولت، درباره تئاتر، فرامرز بهزاد، چاپ اول، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۷.

۴ـ بروک، پیتر، زندگی من در گذر زمان، کیومرث مرادی، چاپ اول، نشر قطره، ۱۳۸۳.

۵ـ حسینی، روزبه، «نوشتاری درباره روشهای تجربی و کارگاهی پیتر شومان»، سایت ایران تئاتر، www./theater.ir، ۸۴/۵/۲.

۶ـ روزانوز، جیمز، تئاتر تجربی، مصطفی اسلامیه، چاپ اول، تهران، انتشارات صدا و سیما، ۱۳۶۹.

۷ـ گروتفسکی، پرژی، به سوی تئاتر بی‌چیز، کیاساتاظران، چاپ اول، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۲.

۸ ـ هولتن، اورلی، مقدمه‌ای بر تئاتر، محبوبه مهاجر، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۴.

پی‌نوشت:

۱ـ اورلی هولتن، مقدمه‌ای بر تئاتر، محبوبه مهاجر، چاپ اول، تهران، سروش، ۱۳۶۴، ص ۸۸ .

۲ـ Jerzy Grotowski

۳ـ پرژی گروتفسکی، به سوی تئاتر بی‌چیز، کیاساتاظران، چاپ اول، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۲، ص ۲۹.

۴ـ Konstantin Stanislavsky

۵ـ جیمز روزانوز، تئاتر تجربی، مصطفی اسلامیه، چاپ اول، تهران، انتشارات صدا و سیما، ۱۳۶۹، ص ۱۶.

۶ـ اسکارگروس براکت، تاریخ تئاتر جهان، جلد سوم، هوشنگ آزادی‌پور، چاپ اول، تهران، مروارید، ۱۳۷۶، ص ۴۱.

۷ـ Vsevlod Meyerhold

۸ـ House of Interludes

۹ـ همان منبع، ص ۳۴.

۱۰ـ اسکارگروس براکت، پیشین، ص ۱۵۱.

۱۱ـ Adolphe appia

۱۲ـ Edward Gordon Craig

۱۳ـ جیمز روزانوز، پیشین، ص ۶۸.

۱۴ـ همان منبع، ص ۵۷.

۱۵ـ Jacques Copeau

۱۶ـ همان منبع، ص ۱۱۵.

۱۷ـ Andre Antoine

۱۸ـ Theatre Libre

۱۹ـ همان منبع، ص ۷۲.

۲۰ـ به قول ژان لوین بارو Jean-lovis Barrault

۲۱ـ اسکارگروس براکت، پیشین، ص ۷۹.

۲۲ـ Michel Saint-Denis(برادرزاده کوپو)

۲۳ـ Gargantua and pantagruel

۲۴ـ Rabelais

۲۵ـ Max Reinhardt

۲۶ـ جیمز روزانوز، پیشین، ص ۸۳.

۲۷ـ اسکارگروس براکت، پیشین، ص ۱۰۹.

۲۸ـ Bertolt Brecht

۲۹ـ Erwin Piscator

۳۰ـ Epic Theater

۳۱ـ همان منبع، ص ۱۱۶.

۳۲ـ برتولت برشت، درباره تئاتر، فرامرز بهزاد، چاپ اول، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۷، ص ۳۲۶.

۳۳ـ Antonin Artaud

۳۴ـ اسکارگروس براکت، پیشین، ص ۱۰۲.

۳۵ـ جیمز روزانوز، پیشین، ص ۱۰۰.

۳۶ـ همان منبع، ص ۱۰۱.

۳۷ـ اسکارگروس براکت، پیشین، ص ۱۲۷.

۳۸ـ Nicolai Okhlopokov

۳۹ـ جیمز روزانوز، پیشین، ص ۱۰۲.

۴۰ـ همان منبع، ص ۱۰۵.

۴۱ـ Luca Ronconi

۴۲ـ Jerome Savary

۴۳ـ اسکارگروس براکت، پیشین، ص ۲۶۲.

۴۴ـ Grand Magic Circus

۴۵ـ جیمز روزانوز، پیشین، ص ۱۱۴.

۴۶ـ Peter schumann

۴۷ـ جیمز روزانوز، پیشین، ص ۱۶۱.

۴۸ـ روزبه حسینی، «نوشتاری درباره روشهای تجربی و کارگاهی پیتر شومان»، سایت ایران تئاتر، www./theater.ir، ۸۴/۵/۲.

۴۹ـ اسکارگروس براکت، پیشین، ص ۲۷۶.

۵۰ـ احمد آرام، «نگاهی اجمالی به سیر تفکر پرژی گروتفسکی در روند تئاتر آزمایشگاهی»، سایت ایران تئاتر، www.theater.ir، ۸۳/۱۲/۲۳.

۵۱ـ Peter Brook

۵۲ـ پیتر بروک، زندگی من در گذر زمان، کیومرث مرادی، چاپ اول، نشر قطره، ۱۳۸۳، ص ۱۹۴.

۵۳ـ همان منبع، ص ۲۴۴.

۵۴ـ پرژی گروتفسکی، پیشین، ص ۴۹.