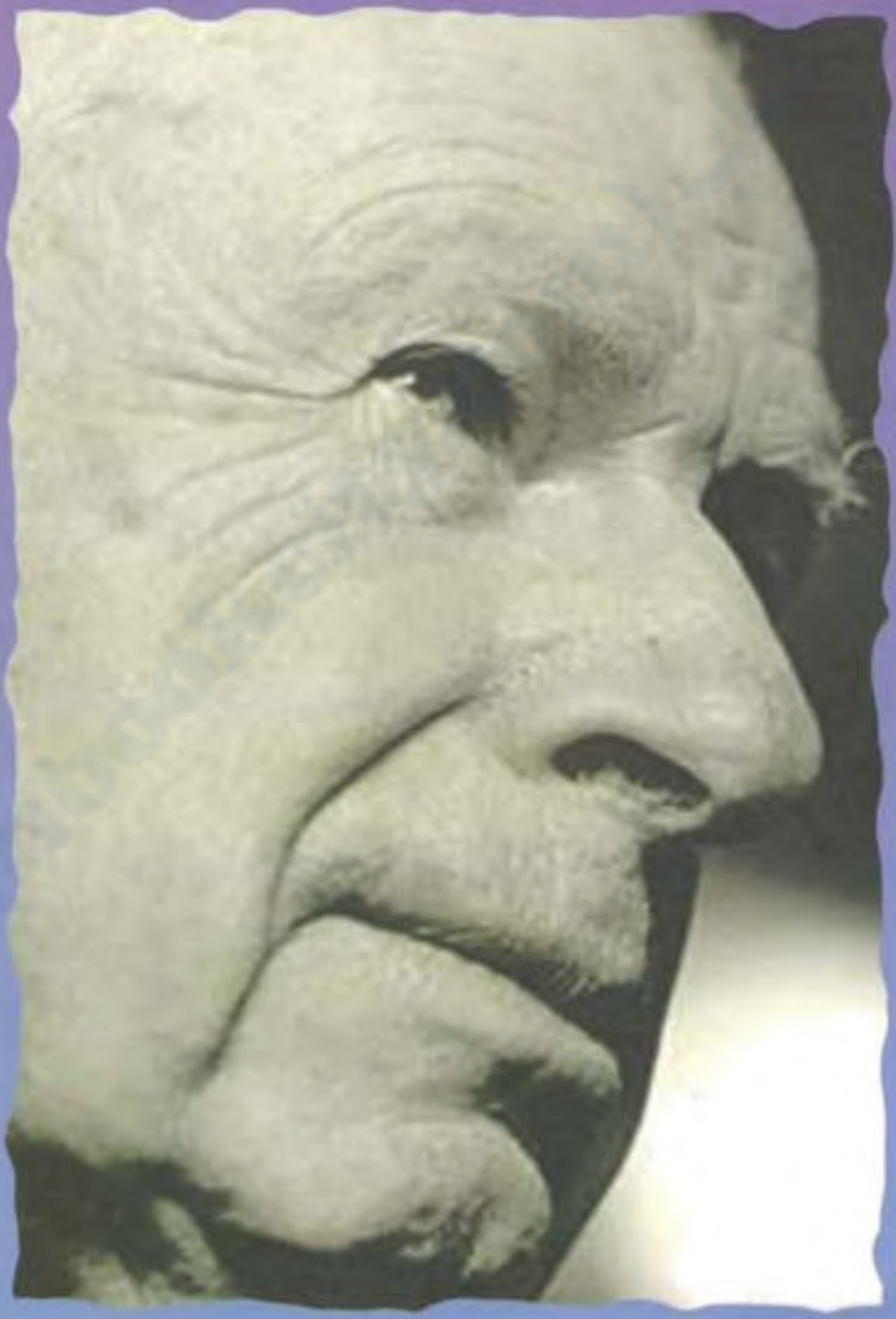
تئاتر امروز جهان/۳۵

زندگی من در گذر زمان

پیتر بروک / کیومرث مرادی



سلسله انتشارات

نشر قطره ـ ۵۶۴

تئاتر امروز جهان ـ ۳۵

نشرقطره

شهر کتاب (nbookcity.com)

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Threads Of Time A Memoir

Peter Brook

Methuen Drama

بروک، پیتر، ۱۹۲۵ - م. Brook, Peter

زندگی من در گذر زمان / پیتر بروک؛ ترجمهٔ کیومرث مرادی. ــ تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳.

۳۱۶ ص. ــ (سلسله انتشارات نشر قطره؛ ۵۶۴. تئاتر امروز جهان؛ ۳۵)

عنوان اصلی: Threads of time: recollections.

فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.

۱. بروک، پیتر، ۱۹۲۵ - م. Brook, Peter. ۲. نمایش ــ تهیه کنندگان و کارگردانان ــ سرگذشتنامه. ۳. سینما ــ تهیه کنندگان و کارگردانان ــ سرگذشتنامه. الف. مرادی، کیومرث، مترجم. ب. عنوان.

PN ۲۵۹۸/ب۴آ۳ ۷۹۲/۰۲۳۳۰۹۲

الف ۱۳۸۳

کتابخانه ملی ایران ۸۳-۴۲۵۸۸ م

شابک: X - ۴۴۰ - ۳۴۱ - ۹۶۴ ISBN: 964-341-440-X

زندگی من در گذر زمان

پیتر بروک

ترجمهٔ

کیومرث مرادی

(nbookcity.com)شهر کتاب

نشرقطره

زندگی من در گذر زمان

پیتر بروک

ترجمهٔ: کیومرث مرادی

چاپ اول: ۱۳۸۴

لیتوگرافی: گلشید

چاپ: چهل چاپ

تیراژ: ۱۱۰۰ نسخه

بها: ۲۸۰۰ تومان

حق چاپ برای نشرقطره محفوظ است.

آدرس: خیابان فاطمی، خیابان ششم، پلاک ۹ ـ تلفن: ۳ ـ ۸۹۷۳۳۵۱

تلفن دفتر فروش: ۸۹۵۶۵۳۷ ـ ۸۹۵۲۸۳۵ دورنگار: ۸۹۶۸۹۹۶

صندوق پستی ۳۸۳ ـ ۱۳۱۴۵

Printed in The Islamic Republic of Iran

توضیح ناشر

۱. با توجه به کمبود کتاب‌های پایه‌ای تئاتر، نشر قطره تصمیم گرفت مجموعه‌ای از کتاب‌های تئاتر را با نام «تئاتر امروز جهان» منتشر کند؛ برای پیشبرد این امر مهم از مشاورت نویسنده و کارگردان تئاتر، جناب دکتر قطب‌الدین صادقی، در جهت معرفی کتاب‌های پایه و مترجمانی که در این زمینه کار کرده‌اند، سود جُست.

۲. نشر قطره مفتخر است که این مجموعهٔ استثنایی و پرهزینه را مستقلاً و بدون کمک مالی هیچ مؤسسه‌ای ادامه داده و می‌دهد و فقط نیازمند هم‌فکری سایر اساتید و هنرمندان است.

۳. از این مجموعه تاکنون ۲۲ عنوان منتشر شده است و بیش از ۳۰ عنوان نیز در دست تولید است که به‌زودی منتشر خواهد شد.

شهر کتاب (nbookcity.com)

فهرست

مجموعهٔ تئاتر امروز جهان ۹
مقدمه ۱۳
فصل اول ۱۵
فصل دوم ۱۲۷
فصل سوم ۲۱۱

شهر کتاب (nbookcity.com)

مجموعهٔ تئاتر امروز جهان

وجود بیش از چهارده دانشکدهٔ هنرهای نمایشی دولتی و خصوصی در سراسر کشور، به اضافهٔ ده‌ها کلاس و کارگاه آزاد آموزش هنر بازیگری و کارگردانی، که هر ساله دست‌کم ۸۰۰ فارغ‌التحصیل متخصص و تعلیم‌دیده وارد بازار تولید هنرهای نمایشی می‌کنند، در جوار ۹۰,۰۰۰ نفری که عضو ۴۴۰ انجمن نمایش شهرستان‌های سراسر ایران هستند، ما را در برابر مطالبات نیرویی فعال، جوان و پویا قرار می‌دهد که برای آموختن و اندوختن، بیشتر از هر زمان دیگر، نیازمند منابع و کتاب‌های پرارزش و علمی در همهٔ زمینه‌های نظری و عملی هنر نمایش‌اند. کافی است تنها یادآوری کنیم که در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی در سال ۱۳۸۰، حدود ۲۰۰۰ نمایشنامه توسط درام‌نویسان جوان ایران به رشتهٔ تحریر درآمده است. ارقام و آمار زمینه‌های دیگر نیز بسیار درخور توجه‌اند:

ـ تشکیل ۱۸۰ کلاس آموزشی در گرایش‌های مختلف.

ـ برپایی ۸۷ جشنواره، همایش و یادواره: ۲۹ جشنوارهٔ استانی، ۶ جشنوارهٔ منطقه‌ای و ۵۲ جشنواره با عناوین مختلف از سوی انجمن‌های نمایش ایران در نقاط مختلف کشور.

ـ تولید ۲,۵۸۰ نمایش از سوی انجمن نمایش و اداره‌های فرهنگ و ارشاد اسلامی سراسر ایران.

ـ تعداد ۲۶,۰۰۰ اجرا از نمایش‌های تولید شده در گونه‌های مختلف.
ـ وجود ۹,۰۰۰,۰۰۰ مخاطب و تماشاگر.
ـ فعالیت ۲۹,۰۰۰ بازیگر، کارگردان، نویسنده، طراح و...
ـ ایجاد سالن‌های تئاتر در ۴۸ شهر، از سال ۱۳۷۹ تا ۱۳۸۰.

طرفه آن که این آمار و ارقام تنها مربوط به فعالیت‌های ۹ ماه اول سال ۱۳۸۰ در مراکز هنری و ادارات وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.[1] حال اگر فعالیت‌های گوناگون ۵۵ کانون نمایش دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی، کانون‌های فرهنگی و هنری مساجد، واحد فرهنگی ـ هنری بنیاد شهید، واحد آموزش و تولید حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، و سرانجام حجم بالای آموزش و تولید نمایش در ده‌ها خانهٔ فرهنگی و فرهنگسراهای تهران و شهرستان‌ها را هم به این آمار بیفزاییم، خواهیم دید با نیرو، توان، کار و خلاقیت بسیار گسترده‌تری روبه‌روییم که به علت جوانی و جستجوگری، از هر نظر نیازمند تعلیم و آموزش‌اند. بنابراین بر اهل فن و قلم و مراکز علمی و انتشاراتی است تا در برابر استقبال گسترده و بی‌سابقهٔ هنرمندان، دانشجویان و هنرجویان از این هنر پایه‌ای کهن و توانمند، تا آن جا که در توان دارند، بکوشند به قدر وسع و دانش خود از خرمن تجارب زنده و منابع علمی امروز دنیا توشه بردارند و به نوبهٔ خود، پالوده، پیراسته و علمی، در دسترس این نسل جستجوگر و زنده و فعال بگذارند، تا حتی‌الامکان فاصلهٔ فنی و فکری خود را با آخرین تجربیات و دستاوردهای امروز جهان، کم و کمتر کرده باشیم.

از این نظر، تألیف و ترجمهٔ مجموعه‌ای از کتاب‌های ارزنده و علمی که هم، ارزش دانشگاهی داشته و به کار کلاس‌های درس و تحقیق دانشگاهی

---

۱. تمامی آمار و ارقام از منبع زیر نقل شده است: بولتن خبری گزارش‌های فصلی استان‌ها در گروه هماهنگی تئاتر مرکز هنرهای نمایشیِ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تا پایان سال ۱۳۸۲.

بخورند، و هم مفید به حال تجربیات عملی و کارهای اجرایی گروه‌های فعال نمایشی در مراکز حرفه‌ای و تجربی باشند، اولین دلمشغولی ما برای تألیف و انتشار این مجموعه است. به خصوص که در غیاب مراکز پژوهشی و علمی، نبود تحقیقات منظم هنرهای نمایشی، فقدان مراکز اسناد و مدارک هنری، و نیز کمبود کتاب و کتابخانه‌های تخصصی، ما در همهٔ زمینه‌ها با کاستی‌های جدی و چشمگیری روبه‌روییم. وجود پاره‌ای پژوهش‌های سطحی ـ ژورنالیستی نیز که تألیف‌شان بسیار شتاب‌زده صورت می‌گیرد و اغلب آنها به شدت کهنه و تکراری بوده و یا رونویسی ناشیانه از کتاب‌های دیگران و منابع خارجی‌اند و تقریباً هیچ کدام به نیازهای واقعی امروز هنر و هنرمندان ایران پاسخ نمی‌گویند، تا به امروز جز غلط‌آموزی، سطحی‌نگری و «پخته خواری» سود دیگری در بر نداشته‌اند.

گفتن ندارد که خلاقیت‌های نمایشی گوناگون هنرمندان ما زمانی به سامان بوده و از ارزش‌های مثبت و ماندگار برخوردار خواهند بود که زیربنای تئوری محکمی داشته باشند؛ و به درستی این مهم به دست نمی‌آید مگر به یاری آموزش درست، استادان فرهیخته، وجود منابع موثق و داشتن مآخذ دقیق و علمی که باب نظریات نوین یا بحث‌های تازه را بگشاید، و یا از اصول پایه و راهکارهای نوین برای غنای زیبایی‌شناسی نمایش امروز سخن در میان آورد.

از سوی دیگر کثرت فرهنگ‌ها، و وجود سبک‌ها، شیوه‌ها و گونه‌های جدید تئاتر در کنار آثار گوناگون بازمانده از حوزه‌های تمدن‌های مختلف، از ۲۵۰۰ سال پیش تاکنون، فرهنگ تئاتر را چنان غنی و پیچیده و پرپشتوانه کرده است که بدون شک، بدون تجهیز خود به منابع معتبر تاریخی یا تشریح اصول و روش‌های آن به یاری منابع پایه‌ای و مآخذ تشریحی نوین، امکان ندارد از دستاوردها و تجربیات گرانبار هزاران سالهٔ این هنر در سطح جهان باخبر شویم.

بنابراین تلاش ما این خواهد بود تا این مجموعه، هم در زمینهٔ نظری و عملی به نیازها پاسخ گوید و هم در باب مباحث تاریخی، ژانرها، سبک‌ها و تجربه‌های نوین، کمبودها را برطرف کند. و هدف در همه حال ارتقاء سطح کمی و کیفی هنر نمایش و تأمین نیاز هنرمندان، دانش‌آموختگان و دوستداران این هنر در زمینه‌های فکری و فنی پر ارزش است. باشد تا در جای خود پژوهشگران، منتقدان، گزارشگران هنری و خوانندگان مختلف را نیز به کار آید؛ و به‌ویژه هنرمندان گرامی شهرستان‌های دور و نزدیک را ــ که امکان دسترسی کمتری به مراکز علمی و دانشگاه‌ها دارند ــ از هر نظر یاری‌رسان باشد.

قطب‌الدین صادقی

مقدمه

سال ۱۳۸۰ زمانی که گذار جدیدی در زندگیم آغاز شده بود، در منزل دوستی که گرامی است و گرامی‌اش می‌دارم یعنی نغمه ثمینی، با کتابی روبه‌رو شدم؛ کتابی که در دم مرا به خود جذب کرد. بارها و بارها بخش‌های مختلف آن را از سر کنجکاوی نگاه کردم و خواندم و هر بار بیشتر کنجکاویم تحریک می‌شد تا بدانم که پیتر بروک، این نامدار تئاتر جهان دربارهٔ هنر و زندگی‌اش چه می‌گوید.

شکر خدا لطف ثمینی مثل همیشه شامل حالم شد و بی‌هیچ تأملی کتاب را برای ترجمه با مهربانی همیشگی‌اش به من داد و من آرام آرام درحالی‌که در پادگانی آن سوی پایتخت سعی می‌کردم به فریادهای سرگروهبان «قربانی» عادت کنم در آسایشگاه شروع به ترجمه کردم. (آن زمان من تازه به خدمت سربازی رفته بودم.)

روزی معلم توانا و همیشه آشنا دکتر قطب‌الدین صادقی در تماسی تلفنی دربارهٔ چاپ صد کتاب تئاتری با من حرف زد و من دربارهٔ این کتاب برای او گفتم، مثل همیشه با همهٔ انرژی‌اش به من درس امید و پشتکار آموخت و من با حمایت و تشویق او کتاب را مهیای چاپ کردم و در این بین باید حتماً از

انتشارات قطره و مدیر خوب و توانای او یاد کنم که با بردباری هر چه تمام‌تر در تمام مراحل مختلف مرا یاری‌گر بود.

در همین‌جا باید یک نکتهٔ بسیار مهم و ظریف را یادآور شوم و آن این‌که من هرگز داعیهٔ ترجمه و مترجمی را نداشته و ندارم و تنها از سر کنجکاوی، همچون دانشجوی سر به زیر اما جویا و کنجکاو و با کمی جسارت و شهامت سعی کردم که کتابی را ترجمه کنم تا مفید حال همهٔ علاقمندان مثل خودم باشد. لذا از همهٔ اساتید محترم، استادان گرانقدر و دوستان همیشه همراه می‌خواهم که در صورت دیدن هرگونه نقص و ایراد آن را به این حقیر یادآوری نمایند، هر چند که بسیار تلاش کردم تا در صورت امکان به روح اثر که زبانی ساده و بی‌پیرایه است دستی نزنم و تلاش کردم با کلمات و عبارات ساده آن مفهوم مهمی راکه پیتر بروک سعی در رساندن آن به خواننده‌اش دارد، انتقال دهم.

امیدوارم که کتاب بتواند بخش بزرگی از تجربیات این مرد تاریخ تئاتر جهان را به علاقمندان، هنرمندان، دست‌اندرکاران تولید تئاتر و دانشجویان انتقال دهد و بستری باشد که با مطالعهٔ آن میل به تجربه کردن و آزمودن خطا و موفقیت، در درون همهٔ ما بیشتر و بیشتر شود.

این کتاب پیشکشی است به همهٔ زحمات هنرمندان تئاتر ایران، همهٔ استادانم، همهٔ دوستان صمیمی‌ام در گروه تئاتر تجربه ایران و یاران و یاورانِ چندین و چند ساله‌ام. کتاب را به نرمین نظمی گرامی و همیشه همراهم تقدیم می‌نمایم.

کیومرث مرادی

تابستان ۱۳۸۳

فصل اول

این کتاب را می‌توان «خاطرات مجازی» هم نامید. البته نه به این خاطر که در نوشته‌هایم کذبی وجود داشته باشد، بلکه فن نگارش اثبات کرده که ذهن، توانایی ثبت طولانی مدت خاطرات را ندارد. برعکس ذهن جریانات پراکنده را طوری نگهداری می‌کند که رنگ، صدا یا مزه‌ای خاص را تداعی نکرده و فقط با قدرت تخیّل عینیت می‌یابند که این خود به‌نحوی «موهبت» است.

در حال حاضر در شهری واقع در اسکاندیناوی، مردی با حافظه‌ای شگفت‌انگیز خاطراتش را به ثبت می‌رساند. ولی به نظر من جزییاتی را می‌نویسد که به یاد دارد و برای درج خاطراتش یک سال وقت صرف می‌کند و اگر دیر بجنبد هرگز نمی‌تواند زمان از دست‌رفته را جبران کند. مشکلات او مشخص می‌کند که نگارش زندگی‌نامهٔ شخصی موضوعی دیگر است، پس با توجه به عدم تشخیص اختلالات اصلی و اثرات منفی ذهن که هیچ کدام از آن‌ها قابل اصلاح نیستند، تلاش می‌شود الگویی برای ابراز عقاید حاصل آید. همان‌گونه که ذکر کردم، اجباری برای بیان حقایق در کار نیست و البته درک موارد مبهم انگیزه‌های درونی فرد هم غیرممکن می‌باشد. در حقیقت، موارد منفی، مسائل و موضوعات مبهمی در پس این داستان است که من به وجود آن‌ها پی نبرده‌ام و هنوز اطمینان ندارم که روابط شخصی، ناپختگی‌ها، افراط و تفریط‌ها، اسامی دوستان صمیمی، خصومت‌های شخصی، ماجراهای

خانوادگی یا حق‌شناسی از دوستان، که خود به‌تنهایی دفتری را پُر می‌کنند، می‌توانند بیش از شکست‌ها و درخشش‌های شب‌های نخستین اجرای یک نمایش در این کتاب جای بگیرند. من اصلاً به مکتب‌های زندگی‌نامه‌نویسی اعتقاد ندارم که اگر جزییات روان‌شناسی، تاریخی و اجتماعی به یکدیگر افزوده شوند تصویر حقیقی از زندگی شخصی نمایان می‌شود. به بیان دقیق‌تر آن‌گاه که به طرفداری از «هملت» برخاستم او بهانه‌ای می‌خواست تا بر ضد اسرار بشریت فریاد بزند، چنان‌که گویی او شخصی است که می‌توانست تمام مشکلات و گرفتاری‌ها را بفهمد. آن‌چه را که من در تلاشم تا به بهترین شکل بیان کنم این است که می‌دانم سرنخ‌هایی هستند که مرا در بهبود درک عملی یاری خواهند کرد. به این امید که تجربیات من در برخی موارد به دیگران نیز کمک شایانی کند.

***

پرستار سعی می‌کرد با پسر پنج ساله‌ای که خود را نیمه‌شب در بیمارستان می‌دید به مهربانی رفتار کند. او گفت: «پرتقال می‌خواهی؟» با لجاجت جواب دادم: «نه». می‌خواست مرا تحریک کند اما حقهٔ همیشگی‌اش ثمری نداد و تحملش را از دست داد. با درشتی گفت: «راستی می‌خواهی آن‌ها را داشته باشی؟ من می‌خواهم به اتاق عمل برگردم.» به خاطر ماسکی که بر روی بینی‌ام بود پرسید: «بوی پرتقال‌ها را حس می‌کنی؟» ناگهان سروصدا و بویی تند، جهشی سریع و حرکتی رو به بالا روی داد. سعی کردم تحمل کنم اما توان از کف دادم و آرام بیهوش شدم. سروصدا و ترس با فراموشی درهم‌آمیخت و این اولین ناامیدیی بود که به من آموخت رها کردن چه‌قدر دشوار است.

سال‌ها گذشت و من لباس رزم (سربازی) به تن کردم. با آن تغییر قیافه کسی نمی‌توانست مرا بشناسد. درحالی‌که جنگی در پیش بود و هردانشجو در آکسفورد مجبور بود تا هفته‌ای یک‌بار امتیازات لازم را برای افسر شدن کسب کند، زیرا دروس دورهٔ افسری با لیسانس یکسان بود. پس از دوران

کودکی، فکر جنگ مرا به وحشت می‌انداخت؛ به این خاطر که وقوع آن بعید به نظر نمی‌رسید و معتقد بودم اگر روزی جنگ شود با پنهان شدن در زیر رختخوابم می‌توانم از آن بگریزم. اما می‌بینم که نمی‌توان به سادگی از آن گذشت و هر عذر و بهانه‌ای دیگر اثری ندارد و اکنون من بر روی میدان رژه با پوتین‌های سنگین و لباس‌های نظامی خشن هستم.

امروز نخستین تجربهٔ ما در میدان موانع است. زمانی که سوت می‌زنند، می‌دویدیم و گروهبان‌ها برای تشویق ما فریاد برمی‌آوردند و همه را مشتاقانه برای پریدن از روی طناب‌ها، پرش از روی موانع و بالارفتن از داربست‌ها به جلو فرامی‌خواندند. مثل روزهای مدرسه که از زیر کار دَرروی ماهری بودم، نفر آخر رسیدم و درحالی‌که سرکوفت‌های سرگروهبان را تحمل می‌کردم خود را به زحمت روی ماکت دیوارها کشاندم و بعد با یک دست آویزان شدم و برای این‌که نیفتم با احتیاط پایین آمدم. پس از آن نوبت به عبور از رودخانه از روی کُندهٔ درخت رسید. دیگران از روی آن عبور کردند و به طرف دیگر ساحل رودخانه رفته و فریاد شادی آن‌ها در فضا پیچید. گروهبان که منتظر من بود فریاد زد: «بِجُنبید قربان!» لحن صدایش توهین‌آمیز بود، اما من افسری جوان بودم پس باید چنین خطاب می‌شدم. پوتین بزرگ را روی کُنده گذاشتم و به شاخهٔ درختی آویزان چنگ زدم. اکنون هر دو پایم روی کُنده بود. همان‌طور که جلو می‌رفتم گروهبان فریاد زد: «بجنبید، قربان!، شاخه را ول کنید.» من هم همین کار را کردم. چند قدمی برداشتم و خودم را به شاخه‌ای دیگر آویزان کردم و آن را محکم گرفتم. این شاخه‌ها بودند که به من جرأت می‌دادند. جلو رفتم، تعادلم خوب بود و می‌توانستم خودم را کنترل کنم. کُندهٔ درخت تاب می‌خورد و گروهبان با دلگرمی مرا صدا می‌زد. یک قدم دیگر مانده بود، آن شاخه حتی شانه‌هایم را نگاه داشته بود. یک قدم دیگر؛ و آن را پشت‌سر گذاشتم. درحالی‌که خیلی مطمئن تعادلم را حفظ می‌کردم و دستانم را کاملاً باز کرده بودم، نمی‌توانستم یک قدم دیگر بردارم، مگر این‌که شاخه را

رها می‌کردم و قادر به این کار نبودم. گروهبان فریاد زد: «شاخه را ول کن، لعنتی، اول شاخه‌رو ول کن». من می‌خواستم همهٔ نیرویم را برای رها کردن انگشتانم جمع کنم اما نتوانستم. با بازویم راه را گشودم و سعی کردم جلو بروم. این شاخه هنوز به من اعتماد به‌نفس می‌داد آن‌قدر دستم را دراز کردم که دستم به یک طرف و پاهایم به طرفی دیگر کشیده شد. برای یک لحظه مثل برج «پیزا» کج شدم و بعد در آخرین لحظه شاخه و برگ را رها کردم و شلپی توی رودخانه افتادم.

بارها و بارها این صحنه را مرور کردم و ماجرای کُنده و شاخهٔ درخت جزیی از زندگی من شد، تا جایی که این موضوع تضاد مهمی را به‌وجود آورد که در همهٔ عمرم با آن درگیر بودم. این حالت تا موقعی وجود خواهد داشت که به عقیده‌ای متکی باشی و زمانی به بررسی آن بپردازی و بعد هم رهایش کنی.

وقتی کودکی بیش نبودم، بُتی داشتم که خدایی محافظ نبود بلکه یک دستگاه «آپارات» فیلم بود. برای مدت مدیدی به من اجازه داده نمی‌شد تا از آن استفاده کنم زیرا فقط پدر و برادرم می‌توانستند از کار آن سردربیاورند. سپس وقت آن رسید. آن‌قدر بزرگ شده بودم تا بتوانم حلقه‌های کوچک فیلم «پاتِه»[1] نه‌ونیم میلی‌متری را فیلم‌گذاری و پیوست کرده و دیوار مقوایی کوچک را در داخل صحنهٔ نمایش تئاتر اسباب‌بازی‌ام نصب کنم و با هیجانی همیشگی به تماشای تصاویر خط خطی و خاکستری بپردازم. ولی به تهیه و تماشای تصاویر علاقه داشتم و آپارات، خود به تنهایی ماشینی بی‌روح و بی‌جاذبه بود. بااین‌وجود مغازه‌ای بود که من هر روز در راه برگشت از مدرسه از جلوی آن می‌گذشتم و در ویترین آن آپارات اسباب‌بازی ارزان‌قیمتی گذاشته بودند که از جنس قلع ساخته شده بود. آرزوی خرید آن را داشتم. بارها و بارها پدر و برادرم برایم توضیح می‌دادند که آرزوهای من هیچ

---

1. Pathé film

تناسبی با دستگاه بزرگ و مهم خانه ندارد، اما من قانع نمی‌شدم. کشش این وسیلهٔ سرخ‌رنگ مزخرف قوی‌تر از آن بود که آن‌ها بتوانند مرا متقاعد سازند. بعد پدرم از من می‌پرسید: «کدام را بیشتر دوست داری، یک پِنی طلایی درخشان یا شش پِنی کثیف خاکستری را؟» این پرسش‌ها مرا عذاب می‌داد و احساس می‌کردم که آن را به چنگ می‌آورم. اما همیشه با یک پنی براق آرام می‌گرفتم.

یک بعدازظهر در «بامپاس»[1] (کتاب‌فروشی در خیابان آکسفورد) کتاب نمایش «اسباب‌بازیِ» قرن نوزدهم را گرفته و تماشا کردم این کتاب، اولین تجربهٔ نمایشی من بود و این روز نه فقط پرشورترین که واقعی‌ترین روز باقی ماند. همه چیز از مقوا ساخته شده بود و روی صحنهٔ مقوایی، چهره‌های سرشناس ویکتوریایی با حالتی خشک در جعبه‌های نقاشی شده‌شان به جلو خم شده بودند. زیر چراغ‌های جلوی صحنه در جایگاه ارکستر، رهبر ارکستر چوبی در دست داشت و به‌خاطر آمادگی همیشگی برای نواختن اولین نت، معلق مانده بود. هیچ چیز تکان نمی‌خورد. ناگهان تابلو زرد و قرمز پرده‌ای منگوله‌دار بالا رفت و «میلرو مردانش» نمایان شدند. من دریاچه‌ای دیدم که از ردیف‌های موازی مقواهای آبی با خطوط و لبه‌های موج‌دار ساخته شده بود. آن طرف‌تر عکس مقوایی کوچک مردی در قایق که به آرامی تکان می‌خورد و قایق را در میان آب نقاشی شده به این سو و آن سو می‌برد و هرگاه در خلاف جهت بازمی‌گشت کوچک‌تر و بزرگ‌تر به نظر می‌رسید. آن‌گاه که این تصویر باسمه‌ای بلند به گوشه‌های صفحه فشار می‌آورد تصویری بزرگ‌تر از آن جایگزین می‌شد تا در صحنهٔ پایانی ورود شکل مشابه، درست دو اینچ بلندتر به نظر آید. اینک مردی با تپانچه‌ای رعب‌آور از قایق پیاده می‌شود و با وقاری خاص به وسط صحنه می‌آید. این صحنه که نشان از شایستگی هنرپیشهٔ نقش نخست داشت واقعیتی محض بود زیرا لحظه‌ای بود

---

1. Bumpus

که دستانی پنهان بر پیکرهٔ آسیابی شلاق می‌زدند و پره‌های آن را خیلی واقعی می‌چرخاندند و آسمانِ تابستان، آبی‌رنگ با ابرهای سفید پشم‌گونه که در زیر آن سایهٔ آسیابی رنگ پریده هیاهوی عظیمی برپا کرده بود و گویی پرده‌های آسیاب پرتوهای سرخ‌رنگ را می‌شکافت. در این جا بود که من بیش از هر کس متقاعد شدم که دنیای برون را می‌شناسم.

خوشبختانه دوران کودکی آن‌قدر واقعی بود که تأمل در استعارات، دنیا را دشوار نمی‌ساخت. حتی اگر کسی از خودش نمی‌پرسید: «حقیقت چیست؟» ابتدای دوران کودکی سرگردانی مداوم در میان مرزهای واقعیت است و پس از آن که به سن بلوغ می‌رسی بی‌اعتمادی به تخیّل را می‌آموزی یا هر روز از آن بیزار می‌شوی و به دنیای غیرواقعی پناه می‌برید. من پی بردم که پندار انسان دارای دو وجهٔ مثبت و منفی می‌باشد و این امر راهی برای زمینهٔ گمراهی فراهم می‌سازد که تشخیص حقایق از تصورات را دشوار ساخته و هر دوی آن‌ها را به ابهام می‌کشاند.

بایستی می‌آموختم که آن‌چه ما زندگی می‌نامیم، کوششی برای تعبیر ابهامات بوده و ما در هر تغییر تسلیم آن چیزی می‌شویم که به سادگی آن را واقعیت می‌پنداریم.

استراحت در رختخواب به خاطر تب و مریضی، ملحفه‌هایم را چروک و روزم را بسیار طولانی ساخته بود. من صداهایی را از طبقهٔ پایین می‌شنیدم و آن‌ها را به‌سان زیردریایی خاکی ویران‌گر تلقی می‌کردم. (این اصطلاح را از مجلهٔ فکاهی اقتباس کردم که هر روز آن را می‌خواندم.)

من متقاعد شده بودم که در هر لحظه سوراخی در کف اتاق ایجاد و کاپیتانِ پَست آن مرا برای ماجرایی جدید و مخاطره‌آمیز دعوت می‌نماید. من منتظرش ماندم اما او نیامد. پس به اتاقم برگشتم. در این بین دو فهرست با ارزش از فیلم‌های حرفه‌ای سینما را در میان آشغال‌ها یافتم. آن‌ها را جلوی نور گرفتم و بین انگشتانم قرار دادم و با حرکت ظریف دست گردوغبارشان را

زدودم. یکی از آن‌ها سبزرنگ بود و تصویر دو مرد را به‌صورت نیم‌رخ روی سقف نمایش می‌داد، درحالی‌که دیگری صورتی رنگ بود و تصویر دری نیمه‌باز را نشان می‌داد. هروقت داستانی جدید از این پاره‌های متحرک پدیدار می‌شد خوشبختانه پی می‌بردم که اتفاقات بی‌نهایت هستند. سینما و تئاتر شخص را یاری می‌دهند تا به هرکجا که می‌خواهد، برود. در نمایشگاه بزرگ رادیو جمعیتی در اطراف جعبه‌ای جمع شده بودند و تصویری خاکستری و نقطه نقطه را در صفحهٔ شیشه‌ای تماشا می‌کردند. من جلو رفتم تا این اختراع جدید را که «تلویزیون» نام داشت ببینم. تصویر مینیاتوری مردی در حال کشیدن هفت‌تیر را نشان می‌داد و من در یک آن صفحه را لمس کردم. جمعیت سالن نمایش محو شده بودند و انگار هیچ چیزی مهم‌تر از آن نبود. من جزیی از ماجرا بودم و فقط می‌خواستم بدانم که بعد چه پیش می‌آید، زیرا این نخستین باری بود که توهمی این چنین ما را میخکوب کرده و وجودمان را به‌سادگی زیرورو و ما را محو دنیایی خیالی می‌کرد.

یک‌بار من و مادرم یواشکی به سینمای کوهستانی کوچک سوییس رفتیم که در آن موقع پیش‌پردهٔ فیلم «آینده» بر روی پرده بود. در آن جا نیز تصویر مردی با اسلحه را نشان می‌داد اما این‌بار اسلحه به سوی سر دختری نشانه رفته بود و فقط یک بالش در تاریکی قابل رؤیت بود. مرد جمله‌ای را به زبان آلمانی زمزمه می‌کرد. هر وقت من این عبارت را می‌شنوم، برخودم می‌لرزم. «کلید گاراژ کجاست؟» یک ربع قرن پس از آن برشت برای من شرح داد که این موضوع چه‌قدر مهم بوده تا از حس هم‌دردی بیننده با آن‌چه در صحنه رخ داده جلوگیری کند. برای این منظور او ابزارهایی را مانند پلاکاردها، شعارها و لامپ‌های نورانی ابداع کرد تا بیننده را در فاصلهٔ مناسبی از صحنه قرار دهد. مؤدبانه به او گوش دادم ولی متقاعد نشدم. این شناسایی بس هوشمندانه‌تر و غریب‌تر از آن بود که او بیان می‌کرد. صفحهٔ تلویزیون روشن است و درحالی‌که با تمام وجود می‌دانیم که صفحه، جعبه‌ای بیش نیست و ما در

اتاقمان هستیم، بااین‌وجود اگر دستی بالا برده شود ما نسبت به آن احساس نزدیکی می‌کنیم. بر همین اساس است که یک تفنگ، مشتی گره کرده و خیالی باطل، واقعی جلوه می‌کند. «کلید گاراژ کجاست؟»

صنعت سینما افق‌های جدیدی به دنیای دیگر بود. من به ندرت به تماشای نمایش می‌رفتم و اگر هم می‌رفتم با بی‌میلی بود. مادرم با ذوق و عزمی راسخ مرا به نمایش می‌برد، درحالی‌که پدرم چشمک می‌زد و می‌گفت: «ما که اهل هنر نیستیم، ولی هنرمندان را دوست داریم.» من معمولاً مجذوب نمایش می‌شدم ولی یک‌بار که تئاتر داستان و اجرایی جذاب نداشت، احساس کردم که درها و محیط صحنه تخیّل مرا به بند کشیده‌اند. پس از آن پرسش‌هایی در ذهن‌ام نقش بست: «آن‌ها از کجا هدایت می‌شوند؟» یا «پشت پرده چه خبر است؟» روزی پرده بالا رفت و صحنه چیزی جز سه دیوار از اتاق پذیرایی نبود. صحنهٔ مورد نظر عرشه‌ای از یک کشتی مسافربریِ اقیانوس‌پیما بود و بعید به نظر می‌رسید که چنین کشتی باشکوهی بتواند ناگهان دو طرف صحنه را بپیماید. من باید می‌فهمیدم، دهلیزهایی که از درهای ضخیم آهنی می‌گذرند به کجا ختم شده و چه چیزی پس پنجره‌های کشتی هست. اگر آن صحنهٔ دریا نبود، صحنه به صورت نامشخص باقی می‌ماند. هر روز برای رفتن به مدرسه سوار «مترو» می‌شدم. مترو به مانند نامش قطاری استوانه‌ای شکل بود که به آهستگی از میان تونل‌های کروی می‌گذشت و در هر ایستگاه و روی هر سکو، درهایی بودند که روی آن‌ها علامت ورود ممنوع نصب شده بود. من خیال‌پردازی‌های هیجان‌انگیزی را در مورد این ورودی‌ها در سر داشتم و متقاعد شده بودم که آن‌ها هزار توی ناشناخته‌ای را در خود پنهان کرده‌اند که به دنیای زیر شهر ختم می‌شود. آرزو می‌کردم تا دستگیرهٔ این درهای آهنیِ ممنوع را بچرخانم و نگاهی به داخل آن‌ها بیندازم. بااین‌وجود هرگز جرأت نکردم این کار را بکنم. ولی همیشه احساس غریبی داشتم که پشت این دیوارها دنیایی دیگر وجود دارد که

دست‌یافتنی، مرموز و پر از شگفتی است. دنیایی که می‌توانست به دنیایی دیگر و باز هم به دنیایی دیگر ختم شود تا این‌که به آخرین دنیا می‌رسید و کاملاً نامریی می‌شد. در روز تعطیلی مدرسه در بیرون شهر دوچرخه‌سواری می‌کردم و بعد روی زمین دراز کشیدم تا صدای نفس کشیدن زمین را بشنوم. می‌خواستم به دامن طبیعت بروم، بنابراین سنگ‌های روی زمین را مانند زنگِ در فشار دادم به این امید که کمی نیرو باعث شود تا موجودی ناشناخته پیام مرا پاسخ گوید. روزی من در کمال خشنودی در مرغزاری وسیع دراز کشیده بودم که پرسشی به ذهنم خطور کرد و گلویم را فشرد. «اگر اکنون با حقیقت روبه‌رو می‌شدید، چه می‌شد؟ و اگر بقیهٔ عمر شما از آن‌گونه که اکنون هست به تدریج تغییر می‌کرد، چه می‌شد؟»

دختران جذاب، دختران خِپلی که عرق کرده و بوی نامطبوعی می‌دادند و مردانی با کلاه‌هایی لگنی و شلوارهایی راه راه که صفحات اقتصادی روزنامه‌هایشان را می‌خواندند و چشم‌های من که پسرک شانزده ساله‌ای بیش نبودم، در میان مسافران موجود در ترن این طرف و آن طرف می‌گشت و هر وقت چشمم به آدم پیری می‌افتاد با گیجی خاصی به جای دیگری نگاه می‌کردم و صدایی از درون در گوشم بیتی از «تی.اس.الیوت» را زمزمه می‌کرد که در مدرسه آموخته بودم: «در وقفهٔ بین ایستگاه‌ها، اعماق تهی جان‌ها...» و این پرسش تکرار می‌شد: «چرا زوال پیش می‌آید؟ آیا با گذشت زمان باید کمر انسان خمیده شود، آیا شور و شوق باید رو به زوال رود؟ آیا این جزیی از کار طبیعت است که انسان را به آهستگی به سمت قبر بلغزاند؟» در طول خیابان قدم می‌زدم و به انسان‌های شبیه خودم با تعجب می‌نگریستم و هرگز این حس را از دست نمی‌دادم. از خودم می‌پرسیدم: «این‌ها چه موجوداتی هستند؟ چه‌قدر عجیب‌اند!» من صورت‌های ناشناسی را می‌دیدم مثل این‌که ما موجودات مریخی را تصور می‌کنیم؛ جسم‌هایی گوی مانند که با برآمدگی‌ها و فرورفتگی‌های عجیب، شکافته و برجسته شده بودند و چنان

خیره می‌نگریستم که گویی به‌زودی بینشی از آینده در میان زشتی و پوچی جعبه‌های موتوردار که مردم را بالا و پایین خیابان می‌برد، الهام می‌شود.

آن‌قدرها کتاب‌های علمی نمی‌خواندم زیرا بیشتر به اطلاعات و ابعاد علاقه داشتم؛ به این خاطر که ایده‌هایی که ارائه می‌دادند مرا افسون می‌کرد. در آن روزها نویسنده‌ای به نام «جیمز دان»[1] با مقالاتش جنبشی عظیم در روزنامهٔ «تایم» برپا کرده بود و من این مطالب را می‌بلعیدم؛ چون همهٔ مسائل زندگی‌ام را حل می‌کردند. آن‌چه او می‌نوشت جاودانگی یک صفحهٔ کلید پیانو بود و «تایم» دستی بود که آن نت‌ها را می‌نواخت. توضیحات او کامل، دقیق و بی‌نقص بود.

روزی در خیابان «چارینگ کراس»[2] قدم می‌زدم و به ویترین کتاب‌فروشی‌ها نگاه می‌کردم که کتابی قطور در نمایشگاه توجهم را جلب کرد. روی جلد آن حروف بزرگ کلمهٔ «جادو»[3] چاپ شده بود. در ابتدا از علاقه‌ام به آن احساس شرمندگی کردم و چندین بار وارد مغازه شدم و قبل از این‌که به سراغ آن کتاب بروم وانمود کردم که قفسه‌های دیگر را می‌گردم. ناگهان توضیحی نظرم را جلب کرد: «دانشجویی که به سطح «پریموس ماجیستر» رسیده باشد می‌تواند از دارایی و زنی زیبا برخوردار گردد و از او می‌توان به‌عنوان مردی باراده یاد کرد.» گرچه کتاب جذاب بود ولی قیمت آن برای من بسیار گران بود. بالاخره کتاب را خریدم و در یک آن به‌دنبال اسم خالق اثر گشتم که نام مشهور «آلیستر کرولی»[4] بر روی کتاب، آن‌قدر معروف بود که ترس و دلهره‌ای عجیب در من به‌وجود آورد.

برای تماس با ناشر شماره تلفنی ارائه شده بود که قرار ملاقات را به آدرسی در «پیکادیلی»[5] نشان می‌داد، محلی که در آن افرادِ تقریباً اشراف‌زادهٔ شهر در آپارتمان‌های گران‌قیمت خویش ساکن بودند. جادوگر بزرگ فردی

---

1. James Dunne 2. Charing Cross Road 3. Magic
4. Aleister Crowley 5. Piccadilly

سالخورده و مؤدب بود و لباسی از جنس الوان سبزرنگ بر تن داشت. وی در سن بیست سالگی به‌عنوان «شرورترین مرد در جهان» شناخته شد که البته من معتقدم در این مورد او کمی خوش‌شانس بود. او تحت تأثیر علاقه‌ام قرار گرفت. ما چندباری یکدیگر را ملاقات کردیم و در «پیکادیلی» که قدم می‌زدیم باعث سرافکندگی من شد. ظهر بود که در وسط ترافیک ایستاد و از روی عمد عصای خمیده‌اش را بالا برد و دعایی برای خورشید خواند. یک‌بار هم که مرا برای صرف ناهار به هتل «پیکادیلی» دعوت کرده بود، دوباره در میان بهت و حیرت جمعیت در اتاق ناهارخوری وردی را روی ظرف سوپ خواند. سپس از من خواست تا در تختخوابش در آکسفورد مخفی شوم، بدین دلیل که می‌توانستم هیجانی را در اوج میهمانی دانشکده برای وی به‌وجود آورم و به همین مناسبت در هتل «راندولف»[1] به پیش‌خدمتی اهانت کرد که شمارهٔ اتاقش را از وی با نهیبی درخواست کرد: «بی‌شک شمارهٔ آن آدم سرشناس ۶۶۶است.» آن‌گاه که «دکتر فاستوس» اولین نمایشم را در لندن اجرا می‌کردم پذیرفت تا مشاور کارهای افسونگری باشد و بر سر تمرین‌ها حضور یابد و اولین قولی که از او گرفتم این بود که هیچ‌کس او را نشناسد. زیرا می‌خواست نمایش را بی‌آن‌که دیده شود از پشت لژ تماشا کند. بااین‌وجود وقتی فاستوس افسونگری خویش را آغاز نمود برایش بسیار گران تمام شد و نمی‌توانست روی پایش بند شود، ناگهان فریاد زد:

«نه نه نه! تو جامی از خون گاو لازم داری تا ارواح واقعی به‌وجود بیایند، این را به تو قول می‌دهم.» در ادامه با چشمکی ریز افزود: «حتی در سانس بعدازظهر.» سپس خودش به شرح موضوع پرداخت و با هم خندیدیم.

آن‌چه در سال‌های نخستین بر کارم سایه می‌افکند ناباوری طبیعی و لذت ناشی از تمسخر بود که بعدها به عقایدم نیز کشیده شد. در مدرسه، آقای

---

1. Randolph

هابرشون[1] کتاب مقدس را درس می‌داد. وی یقهٔ پدران روحانی را بر گردن می‌بست و عادت داشت دستان خود را به‌صورتش بمالد، آن‌چنان‌که گویی پوست شاخهٔ درختی را می‌خراشد و این کار باعث می‌شد تا تمام صورت او قرمز و خراشیده شود. به‌عنوان یک کودک آموخته بودم که روس هستم ولی این کلمات برایم مفاهیم مبهمی بودند، بااین‌وجود انگلستان به شدت احساساتم را تحت تأثیر قرار می‌داد مانند خانه، که خانه‌ای انگلیسی، درخت که درختی انگلیسی و رودخانه که رودخانه‌ای انگلیسی بود. کلیسای مدرسهٔ ما محلی بود که با بی‌حوصلگی در آن آواز می‌خواندیم و هنوز هم گاه‌گاهی هیجانی مرموز مرا برای کلیسا بی‌تاب می‌کند. آن‌گاه که همه به سن بلوغ می‌رسیدند برای عضویت در کلیسا کاندید می‌شدند. یادم می‌آید که روزی دستپاچه و خجالت‌زده پیش آقای «هابرشون» رفتم و آن‌قدر به او التماس کردم تا مرا به مسافرت مذهبی خاصی ببرد. هنوز هم این موضوع کمی ناراحتم می‌کند که چه‌طور سفرهٔ دلم را باز کرده و خودم را مضحکهٔ دیگران کرده بودم. من از این‌که مجبور شوم تا در خانه‌ای شبه روشنفکر به ذکر خدا بپردازم در هراس بودم. آقای هابرشون آن‌جا نشست و درحالی‌که صورتش را می‌مالید گفت: «زمانی در زندگی هست که شما از قضیه‌ای خبر ندارید و حالا همان لحظه است و اگر این لحظه بگذرد، هرگز دوباره به دست نخواهد آمد.» و بار دیگر صورت خود را مالشی داد، چنان‌که گویی جام جهان‌نمایی در دست دارد که می‌تواند حقیقت را از روی آن بخواند. وقتی به مراسم بازمی‌گشت من خیلی مطمئن نبودم، بااین‌وجود من هم مراسم عضویت در کلیسا را به پایان رساندم. هنوز جمله‌اش را به‌خاطر می‌آورم. هر کس می‌داند که «حالا، همان لحظه است» هرگاه به آن عبارت می‌اندیشم در افکارم به خود می‌لرزم.

هر صبح در آکسفورد، آن‌گاه که از میان دروازه‌ای می‌گذشتم به مسیری

---

1. Habershon

خلوت می‌رسیدم که از کنار رودخانه عبور می‌کرد و من لحظات بسیار گرانبهای تنهاییم را آن‌جا سپری می‌کردم. مسیر از انبوه درختان پوشیده بود و خورشید آن‌گاه که می‌درخشید هر شاخه را نورانی می‌کرد و درهم‌آمیختگی پیچیدهٔ شاخه، ساقه و برگ آرامشی بی‌بدیل را به‌وجود می‌آورد. هنگامی که در آن‌جا قدم می‌زدم، از این نقش و نگارهای بی‌پایان لذت می‌بردم زیرا هر قدمی که برمی‌داشتم همه‌چیز تکان می‌خورد و شکل تازه‌ای به‌خود می‌گرفت و من آهسته‌تر و آهسته‌تر پیش می‌رفتم و خود را به جلو و عقب تکان می‌دادم تا همه چیزِ این شهر فرنگ بجنبد و من بیشتر لذت ببرم و با احساساتی عمیق به درک ذرات همیشه متغیر بپردازم. متوجه شدم که اندوهی در ژرفای وجودم پدید آمده که منشأ آن نامشخص است و گویی درک زیبایی از اندوهی به‌خصوص جداناپذیر است. چنان‌که تجربهٔ زیبایی‌شناختی، یادآور بهشتی گمشده بود و آرمانی را به‌وجود می‌آورد که نمی‌توانم آن را بروز دهم.

سال‌های بعد، دارویی توهم‌زا را آزمودم، قرصی را بلعیدم که از نوعی قارچ مکزیکی درست می‌کردند و در ابتدا مأیوس بودم که چرا مرا به دنیای تصورات شگفت‌انگیز وارد نمی‌کند. سپس با حیرت دریافتم که دارو حساسیتی شگرف را فقط در نوک انگشت اشاره‌ام برانگیخته است. در این موقع، حس بساوایی من بسیار حساس و دقیق شده بود و فکر کردم که می‌توانم با میل و رغبت از حس‌های دیگرم صرف‌نظر کنم و پذیرفتم اگر فقط این حس باقی بماند کور و کر می‌شوم. بدین سبب که این نقطهٔ ریز برای دنیا کافی است. آیا به احساسی زودگذر پی برده بودم؟

اغلب بر این باورند که تئاتر دورهٔ الیزابت، تصویری از جهان بوده است. صحنهٔ شروع نمایش بازاری شلوغ بود، دریچه‌ای خوابیده در صحنه به جهنمی منتهی می‌شد و صحنهٔ داخلی رازهای زندگی خصوصی را افشا می‌کرد که چهار دیوار آن را و بالکنی که در سطحی مرتفع‌تر از صحنه قرار

داشت، در برخی موارد پایین می‌آمد به‌طوری که دیگران بتوانند از آن بالا بروند و بلندترین سرسرا مطلبی را یادآوری می‌کرد که خدایان، الهه‌ها، پادشاهان و شهبانوها هستند که نظم جهان را برقرار می‌سازند.

همین‌طور خانه‌ای که در آن بزرگ شدم، تصویری از یک دنیای واقعی بود. دنیایی که در پلاک ۲۷ خیابان «فیرفاکس» شهر لندن، دبلیو ۴ و به شمارهٔ تلفن چزویک ۰۵۷۵ قرار داشت.

آن‌گاه که شما به میان دروازه رسیدید پشت پرچین شمشادها باغچه‌ای بود با پله‌ای که به در ورودی سبزرنگی با کوبه‌ای برنجی و شماره‌ای از جنس برنج براق ختم می‌شد که به هنگام فصل گرما سایبانی نخی و رنگ و رورفته آن را می‌پوشانید. در طرف دیگر و کمی پایین‌تر درِ پشتی بود که ورودی دکان‌دار نام داشت. درِ ورودی برای این بود که افراد عادی نیز به راهی باریک دسترسی داشته باشند که پر از دوچرخه بود و آن‌جا درِ دیگری بود که به وقت خردسالی چهار دست و پا از آن می‌گذشتم و فقط گاهی از پله‌های چوبی به داخل زیرزمین تاریک می‌افتادم و از ترس می‌گریستم. زیرزمین عالم ارواح واقعی، زغال سنگ و تارعنکبوت و دوده بود. چراغ کم‌سویی سایه‌های هولناکی را به‌وجود می‌آورد و همان‌جا بود که سایهٔ بادگیرهای مربع شکل و عجیب آن‌قدر کوچک می‌شدند که گویی روی زمین می‌خزیدند و سپس محو می‌گشتند. هنوز هم این‌جا محلی از سیاهی بود که نور، گرما و امنیت خاص خودش را داشت و آن‌گاه که جنگ شد، عالم ارواح پناهگاه ما در برابر بمب‌ها شد. پدرِ وسواسی‌ام زیرزمین را با تختخواب‌ها و دکوراسیونی مختصر سروسامان داد و بعدها مادرم قسم خورد که شادترین لحظات زندگی او زمانی بوده که خانواده‌اش را در این بطن عمیق در کنار خویش حفظ می‌کرده است. راه دیگر به درِ زیرزمین، کنار میز آشپزخانهٔ زردرنگ قدیمی بود که کنار اجاق دودزدهٔ «آگا»[1]، قرار داشت. در آن‌جا آشپزی کم‌مزد که با

---

1. Aga

وردنه خمیر درست می‌کرد و خدمتکار خانه نیز بود. پرده‌ها را می‌کشید، برای آتش زغال سنگ می‌آورد و با اَخم و تَخم سرزنش‌های مادرم را تحمل می‌کرد. اغلب به دزدی متهم و مرتب اخراج می‌شد و همیشه بازمی‌گشت. سه پله که بالا می‌آمدی از میان در به سرسرایی می‌رسیدی که باعث شرمندگی‌ام بود. روزی به سگمان آموختم تا دَر را آن‌گاه که خدمتکار سینی سنگینی را می‌برد، محکم به‌هم زند. سمت راست، اتاق ناهارخوری بود که به سوی خیابان امتداد می‌یافت و یکشنبه‌ها پدرم پرده‌های سنگین اتاق را می‌کشید برای این‌که خانه‌های مجاور نبینند که ما جوجه را با دست می‌خوریم.

اتاق ناهارخوری با پرده‌های ضخیم سرخ‌رنگی از اتاق پذیرایی جدا می‌شد که این موضوع مایهٔ شادی بی‌پایان من بود زیرا پرده‌ها خود به تنهایی صحنهٔ تئاتر بودند که می‌توانستند باز و بسته شوند، بالا کشیده شده و یا تزیین شوند. آن هنگام که میهمان داشتیم پدرم با کمک برادرم الکسیس[1] شعبده‌بازی می‌کرد. پدرم خیلی ماهر بود و جعبهٔ چوبی جالبی داشت که پر از عصاهای جادوگری، کلاه‌های لوله‌ای تاشو، کارت‌های تردستی و دیگر ابزار شعبده‌بازی بود. او کارت‌ها را از فاصله‌ای دور با تلسکوپی استخوانی، یک به یک از اول تا آخر دست (ورق) می‌خواند و با ساده‌لوحی می‌گفت: «خیلی ساده است.» و بعد از دیگران دعوت می‌کرد تا خودشان امتحان کنند. قربانیان بی‌خبر با دقت توی تلسکوپ نگاه می‌کردند و آن‌گاه که او می‌پرسید، آن‌ها چه می‌بینند، بدون استثنا جواب می‌دادند: «هیچی». یک بار پدرم از اتاقی که کارت‌ها روی میز آن قرار داشت کارت آماده‌ای را برداشت که هیچ علامتی نداشت و پیروزمندانه گفت: «درسته!» سپس در کلاه لوله‌ای خود قرارش داد و بعد از لحظه‌ای آن را بیرون آورد، حالا کارت علامت داشت. همیشه عصرها پایان خوشی داشت. او خود را تبدیل به بانوی فربه روسی با گوشوارهٔ کولی‌ها و موهای سیاه براق که رنگ شده بودند می‌کرد، پشت پیانو

---

1. Alexis

می‌نشست و آواز می‌خواند.

پیانوی ما دیواری بود و ترکیبی داشت که احساس‌برانگیز نبود و این، دلیل سرزنش‌های بی‌شمار خانم‌های عصبانی بود که سعی داشتند تا در مقام آموزش گام‌ها به من برآیند. بااین‌وجود پیانو وسیله‌ای بود که مرا به مادرم و اندوه او پیوند می‌داد، زیرا قطعهٔ خاصی از سونات بتهوون را ناموزون ولی با احساسی عمیق می‌نواخت و در همان حال به زبان روسی می‌خواند «ای دل آزرده!» همان پیانو دستاویزی شد تا من دست چپ و راستم را از هم تشخیص دهم. حتی حالا که بزرگ شده‌ام و دست چپ و راستم را می‌شناسم و با آن‌ها کارهایم را انجام می‌دهم. در لحظات دودلی تا نگاهی به آن صفحه کلید می‌اندازم مرا به جایی می‌برد که قبلاً بودم.

بالای پله‌های سرسرا، نیم‌پاگردی که دستشویی در آن‌جا بود مکانی شگفت‌انگیز به نظر می‌رسید، زیرا هواکش برقی که پدرم اختراع کرده بود به محض فشار بر روی صندلی توالت به کار می‌افتاد. ساعت‌ها با بچه‌های مدرسه در آن‌جا به سر می‌بردیم و وانمود می‌کردیم که در هواپیمایی هستیم و گلوله‌های دستمال توالت را بر روی زیردریایی‌های دشمن در زیر آب، داخل چاه می‌ریختیم. اتاق مجاور، اتاق مطالعهٔ پدرم، محلی مردانه با میزی مسی رنگ، تلفن، مبل چرمی کهنه و ساعتی بود که از ملخ بمب‌افکن‌های آلمانیِ جنگ جهانی اول ساخته شده بود. پشت جلدهای بزرگ دایرةالمعارف بریتانیکا، کتاب‌هایی مخفی بودند که از سفرهای پاریس و اوستند آورده شده و من و برادرم آن‌ها را نیافته بودیم. اما کتاب مورد علاقهٔ ما «واگن گاز» نام داشت که تصویر روی جلد آن کوپهٔ فرانسویان سرخ‌رویی را نشان می‌داد که پر از دوده شده و آن‌ها از خنده برروی زانوانشان افتاده بودند. توی کتاب لطیفه‌هایی بود که ما بدون این‌که کلمه‌ای از آن را بفهمیم بدان می‌خندیدیم. در بالای پاگرد، اتاق بازی و حمام بود که من و آلکسیس شب هنگام در آن‌جا می‌خوابیدیم و صدای پدر و مادرمان را از اتاق خواب می‌شنیدیم که در آن

سوی دَر میانی به زبان روسی دعوا می‌کردند. آن‌قدرها روسی نیاموختم زیرا آن‌گاه که مادرم به اجبار به من درس می‌داد، کتاب‌ها را روی زمین می‌انداختم. بااین‌وجود امروز وقتی زبان روسی را می‌شنوم و یا حتی آن‌گاه که ایده‌ای دربارهٔ آن‌چه بیان شده ندارم، احساس عمیقی از درک همه‌جانبهٔ صوتی مطلب، مرا دربرمی‌گیرد که فراتر از احساس است. هم‌چنان که از خانه بالامی‌رفتی، مسیر پله‌ها با تارمی همراه می‌شد که به اتاق زیرشیروانی وسیعی می‌رسید و روزی کارگاه نقاشی بود که از سقف بزرگ شیشه‌ای نور می‌گرفت.

حتی اگر خانهٔ ما، خانه‌ای کوچک در حومهٔ شهر در خیابانی معمولی بود و با خانه‌هایی شبیه به یکدیگر هم‌جوار می‌شد، اولین حسی که به من می‌داد، احساس «کمال» بود. از تاریکی زیرزمین، محل بیم و ابهام، تا اوج درخشش آن، دنیایی بود که حقیقی جلوه می‌کرد. دوام دوران کودکی‌ام را باید در خانه، جمع کوچک خانواده و بیشتر از همه در حضور مداوم پدرم جست‌وجو کرد و در درونم یقین دارم که آن‌ها مجموعه‌ای کامل را به‌وجود آورده‌اند. یکی از نخستین خاطرات من این است که روی زانوی پدرم نشسته بودم و با دستانم صورت او را لمس می‌کردم که ناگهان زخم صورت او که بر اثر اصلاح به‌وجود آمده بود، سر باز کرد و مقداری خون آمد. حتی حالا هم می‌توانم آن لحظهٔ تکان‌دهنده را به یاد آورم که قطره‌ای کوچک مرا برآشفت. پدرم را می‌پرستیدم ولی هرگز پی نبردم که چرا شخصیت وی که جزیی از روزگار ما بود را به‌طور عجیب و غم‌انگیزی فراموش کردم. تنها چیزی که مرا می‌آزرد دانشی بود که با آن مرا راهنمایی می‌کرد و همیشه حق با او بود. او هرگز ثروتمند نبود و در تمام مدت در رکود اقتصادی به‌سر می‌برد و از مهندسی برق به مهندسی شیمی تغییر شغل داد، ولی همیشه مراقب بود تا خانواده‌اش احساس کمبود نکنند و این همان چیزی بود که او از آن به‌عنوان پدر بودن یاد می‌کرد. هم‌چنین من و برادرم بدین باور رسیدیم که زندگی گنجینه‌ای بود و

خانهٔ ما محل آسایش و فراوانی که هر نیازی را برآورده می‌کرد. در ابتدای این قرن آشوب‌زده، پدرم دوران کودکی پرآشوبی را در روستایی کوچک و عقب‌مانده در کشور «لیتوانی» گذرانده بود. والدین او از انباری معمولی نگهداری می‌کردند و آن‌گاه که او در سن شانزده سالگی نطقی آتشین را برای رعایای محلی دربارهٔ فروبردن چاقویی در شکم‌های فربهٔ طبقهٔ مرفه ایراد کرده بود، آن‌ها نیز به‌سان همسایگانشان به وحشت افتاده بودند. این سخنرانی دعوت او را به مسکو به‌عنوان جوان‌ترین نماینده در جلسهٔ مخفی مبارزان روس به دنبال داشت که ظرف چند ساعت به پلیس خبر داده شد. پس از چند هفته پدرش با رشوه دادن موفق شد او را از زندان بیرون بیاورد، به این شرط که کشور را ترک کند. بااین‌وجود در سال ۱۹۰۷ به پاریس رفت و در دانشگاه سوربن به تحصیل پرداخت و آن‌جا در عصری تابستانی در کنار دریای بالتیک، نزدیک جایگاه گروه موزیک با دختری سرخ‌گونه آشنا شد که بعدها با او ازدواج کرد. تحصیلاتش او را به «لیژ»[1] رساند و آن‌گاه جنگ جهانی اول آغاز شد. پدر و مادرم از ارتش در حال پیشروی تا «اوستند»، گریختند و آن‌وقت که گلوله‌باران نزدیک‌تر شد با قایقی به سمت انگلستان رفتند. با این حال که حرف «وای» در روسی صدای «یو» می‌دهد شهرتش (نام خانوادگی‌اش) همیشه بریک[2] بوده و در زبان فرانسه بروک[3] تلفظ می‌شود. بااین‌وجود متصدی ادارهٔ گذرنامه در «دور»[4] گفت: «تلفظ شما اشتباه است.» و بروک[5] را ثبت کرد که به همین صورت باقی ماند. والدینم هر دو در زمینهٔ جنگ فعالیت می‌کردند. پدرم تلفن‌های زمینی را اختراع می‌کرد و هم‌زمان مقاله‌های انقلابی را برای نشریات پناهندگان سیاسی می‌نوشت و مادرم از تخصص دکترای خود برای تهیهٔ پادزهر گازهای سمی استفاده می‌کرد. آن‌گاه که جنگ پایان یافت، پدرم به‌عنوان عضوی از «مینشویک»[6] از خشونت بلشویک‌ها به وحشت افتاد و بدین‌سان تصمیم گرفت تا به روسیه بازنگردد و

---

1. Liege 2. Bryk 3. Brouck 4. Dover 5. Brook 6. Menshevik

باقی عمر را یک انگلیسی مغرور بماند.

اعتقاد داشت که پدر باید آموزگار فرزندانش بوده و گنجینهٔ سترگی از نقل‌قول‌ها و گفتارها باشد که پایه‌های حکمت هستند همهٔ آن گنجینه‌ها تا امروز برای من و برادرم باقی مانده‌اند:

«تنها راه دوستی، یگانگی است.»

«مسائل وقتی روشن می‌شوند که ارقام را کم کنیم.» و...

پدرم دوست داشت در هتل‌های بزرگ اقامت کند و در خانه همهٔ کلیدهای برق را روشن می‌کرد به‌طوری که خانه از روشنایی می‌درخشید و گویی این رفتارها ناشی از فقر و تنگدستی دوران کودکی او بود. می‌گفت همهٔ آن‌چه در زندگی نیاز داشته قلم و کاغذی بیش نبوده است و این‌گونه در تمام طول روز شاد بود و همان‌طور که همه چیز جای پیشرفت دارد او نیز به اختراع و درک ایده‌های نو می‌پرداخت. اگر کاری نداشت به ما می‌گفت که مسؤول دستشویی عمومی می‌شود، بدین‌جهت که او بی‌درنگ راه‌های پیشرفت شگفت‌انگیز و بی‌نظیری را در جهت رفاه عمومی در جهان می‌یافت. بالاتر از همه، برای اندیشه ارزشی خاص قایل بود و به همین خاطر بارها تمرینات ورزشی را رها کرده بود. با چندین مداد رنگی یادداشت برمی‌داشت و با خط کش زیر هر مطلب مهمی خط می‌کشید. هرگز بدون کِش و جعبهٔ پُوتر جایی نمی‌رفت و به من آموخته بود که همیشه روی هر ورقی تاریخ بزنم و هرگز در نامه‌ای عبارت «من شخصاً معتقدم» را به کار نبرم، زیرا او همهٔ عقاید را شخصی می‌دانست. او فردی میانه‌رو بود که نیازهای اولیه را مهم تلقی می‌کرد و اصرار داشت موقعیتی را فراهم کند تا آن‌ها را برآورده سازد. آن‌گاه که برادرم می‌خواست به تحصیل در رشتهٔ روانپزشکی بپردازد، به پدرم کتابی را نشان داد که در آن کمال‌گرایی به‌عنوان بیماری روانی ذکر شده بود و بدین‌سان پدرم را راضی کرد. بعد آهسته به پیشانی خود زد و با غرور گفت: «من کمال‌گرا هستم.»

اغلب به مادرم می‌گفت: «تو شکل مونالیزا[1] هستی.» و در گردشی در پاریس ما را به موزهٔ «لوور»[2] برد تا این شباهت را تحسین کنیم. درواقع مادرم همان نشان کوچک را در هنگام تبسم بر لبانش داشت که هرگز کامل نبود. بااین‌وجود وقتی صورت او را به‌خاطر می‌آورم و تبسمش را می‌بینم، خوب می‌دانم که حاکی از تمسخر نیست، بلکه اندوهی نیمه‌پنهان و بی‌پایان است.

او زودرنج، غمگین، اهل هنر، سرسخت و ترسو بود. از اساسی‌ترین هدف خود یعنی کسب مدرک پزشکی دست کشید تا پدرم را در دانشگاهی همراهی کند که واحد پزشکی نداشت. گذشته از فداکاری او برای پدرم، به جای پزشکی به تحصیل در رشتهٔ شیمی پرداخت و به همین سبب هرگز احساس یأس عمیق، او و زندگی‌اش را رها نکرد. آن‌گاه که میهمانان به خانه می‌رسیدند، مادرم سراسیمه در حمام پنهان می‌شد و پدرم خود به امور جزیی شب سروسامان می‌داد.

پدرم به پنهان‌کاری او پی برد و این خصلت وی را به این واقعیت نسبت داد که مادرم اهل منطقهٔ آلمانی دریای بالتیک بود و سرشتی پروسی داشت. آن‌گاه که او از کار سخت روزانه در اداره به خانه بازمی‌گشت، انتظار داشت تا همسری زیبا و خوش‌لباس به او خوش‌آمد بگوید و با عصرانه‌ای دلپذیر از او پذیرایی کند ولی هرگز این چنین نشد. در عوض مادرم از آزمایشگاه کوچک خود لذت می‌برد و در آن‌جا کار خودش را دنبال می‌کرد و با اسیدهای هیدروکلریدریک و هیدروفلوریک به آزمایش می‌پرداخت. درحالی‌که بینی سرخ‌رنگ و صورت خیس خود را با آستینش خشک می‌کرد، با نگرانی می‌گفت که برای تهیهٔ غذا وقت نداشته است.

به ناچار آن‌ها با هم مشاجره می‌کردند و کشمکش‌های متعددی به‌وجود می‌آمد، بااین‌وجود هرگز اجازه نمی‌داد با این تنش‌ها به من و برادرم آسیب برساند. من همیشه جانب هردوشان را می‌گرفتم و اکنون می‌توانم پدر و

---

1. Mona Lisa 2. Louvre

مادرم را درک کنم. اگر به منشأ تضادها و امیالم پی می‌بردم، آن‌ها را در نزاعِ بی‌وقفه بین قدرت، امیال و اراده می‌یافتم که در مقابل نیاز به تسلیم، توازن و توافق قرار گرفته و حضور جاودانی پدر و مادرم را نشان می‌دادند.

برای طفلی جسور که هنوز خجالتی بود، خانه به‌سان دژی و والدین و برادر بزرگم محافظان قدرتمند آن بودند. دنیای خارج جذاب اما ناشناخته و نامشخص بود. پدرم طرفدار سفر و زبان‌ها بود، به همین جهت با هم خیلی سفر می‌کردیم و به زودی این سفرها بود که مرا خسته کرد و دیگر هرگز با او همراه نشدم.

آن‌گاه که حمایت خانواده کنار رفت، دنیای واقعی بسیار زشت جلوه کرد. از مدرسه تنفر داشتم و بیشتر اوقات نه یک شخص که یک مجموعه، جسم و روح مرا آزرده می‌ساخت. سی سال وقت صرف شد تا پی ببرم که برخی تجربه‌های خاص فقط در زندگی جمعی یافت می‌شوند، بااین‌وجود آن‌گاه که چنین شرایطی فراهم شد به گونه‌ای بود که دور از مدرسهٔ عادی انگلیسی اتفاق افتاد.

مدرسه از بوی توالت‌ها، عرق بدن، زشتی و دلتنگی پُر بود و به‌سان رینگ بوکسی با صورت‌های خون‌آلود که هرگز نمی‌توانستی در آن تنها باشی و باید گردن‌کلفت می‌شدی. مدرسه تکه‌های ضخیم از نان سفیدی بود که «راه پله» نام داشت و کَرهٔ زردرنگ روی آن در زیر نور چراغ‌ها می‌درخشید، در همان حال آموزگاران کَره را با دقت روی نان‌های تست قهوه‌ای رنگ سه‌گوش می‌مالیدند و با وقاری خاص لقمه لقمه می‌خورند. روزی بشقاب فرنی را آن‌چنان باعصبانیت به سمت پسری پرت کردم که لامپ‌ها را بالا برد و تا حاشیهٔ تزیینی سقف رسید. آن‌گاه که پس از سال‌ها از مدرسه‌ام بازدید کردم هنوز بقایای سفت شدهٔ آن باقی بود و گویی با گچ سقف ترکیب شده بود.

در عین حال، افیون پسربچه‌های نافرمان، خسارت‌های بسیار بود. کتاب‌ها و موسیقی، لذت فرار از دوش آب سرد، لحظات سرخوشی که با

شمیم رهایی برانگیخته شده، چوب‌های براق کلیسای مدرسه، اتاق تاریک اسرارآمیز، تماشای عکس بزرگ شده که به آهستگی نمایان می‌شد و تصویری که در زیر نور ضعیف قرمز رنگی قطعه قطعه شکل می‌گرفت، همه جزیی از خاطرات مدرسهٔ من بودند. آن دو سال بیکاری نجات‌بخش را باید مدیون بیماریم باشم، ابتدا مدتی را در سبد بلند چهارچرخی به نام صندلی مخصوص ستون فقرات سپری کردم و پس از آن در کوه‌های سوییس با مادرم که نگران حالم بود مثل آدم‌بزرگ‌ها حرف می‌زدم و فکر می‌کردم که چرا سایه‌ها در برف به رنگ آبی روشن بودند، چرا بااین‌وجود که رمان‌های کوتاه خدمتکاران دورهٔ ادوارد را از بین می‌بردند در کتابخانه‌ها رمان «پانسیون خانوادگی»[1] باقی مانده یا چه گونه کتاب‌های شیطانی که به طرز شرم‌آوری در انگلستان ممنوع بودند اکنون در دکه‌های راه‌آهن تحت‌عنوان ویرایش‌های «توشینتس» موجود هستند.

سفیدی نور در گرما، خنکی اتاق‌هایی با پنجره‌های کرکره‌دار، گل‌های کاغذی ارغوانی‌رنگ به شکل آبشار، خانه‌های کلنگی در حال ویرانی، ویلاهای هم‌ردیف و سایه‌های سروها در آب، سرانجام سرخ فامِ روز و تب تُند عشق، زایش نگاه دختران ایتالیایی با موهایی مشکی که از فراز پله‌ها به من نگاه می‌کردند از نخستین آثار دریاچه‌های ایتالیایی بودند.

احساس ورود به دنیای بزرگسالان چندان نپایید. جنگ آغاز شد و من در مدرسهٔ شبانه‌روزی عقب‌افتاده بودم، اما این‌بار بزرگ‌تر و جسورتر بودم و آموزگارم پی برد که پرسش‌های بی‌شماری دارم. پزشک مدرسه که مرد سرخ‌روی خودپسندی بود مرا به‌خاطر اهانت، به مدیر شبانه‌روزی معرفی کرد زیرا با شتاب نزد او می‌رفتم و می‌پرسیدم: «می‌دونی این چیه؟» بی‌شک آن را چنان مردانه گفته بودم که درخور پسربچه‌ای به سن من نبود. برای مدت‌ها فکر می‌کردم که هر کس با این تصور آزرده می‌شود که برخی چیزها را نمی‌داند.

---

1. Pensions de famille

در حقیقت، دنیای بزرگسالان از ناامیدی‌ها پُر بود. به‌زودی دریافتم که تدریس، آخرین انتخاب فارغ‌التحصیلان دانشگاهی بود که نمی‌توانستند شغلی را در روزنامه‌نگاری یا انتشارات بیابند.

معلمان نقاشی از نگاه و نگاه کردن هراسان می‌شدند و دست و پای خود را گم می‌کردند، معلمان آواز صدا را به‌بند می‌کشیدند، کشیش‌ها روح را به معجزه نزدیک می‌کردند، معلمان جغرافی دنیای یکنواخت و بیهوده را نشان می‌دادند و معلمان ورزش فعالیت جسمی را ترتیب می‌دادند که بیش از آن که لذت‌بخش باشد، عذاب‌آور بود. تنها مورد استثنا آقای «تیلور» بود که موسیقی را بدون هیچ علاقه‌ای به من آموزش داد. زیرا علاقهٔ واقعی او، تهیهٔ نمایش‌های مدرسه‌ای بود. او مردی جوان، سبزه‌رو، شیک و غریبه‌ای پُرسوز بود که گاهی از روی شیطنت با سایر کارمندان رفتاری نامعقول داشت. برترین خصلت او دعوت سایرین به چای بود و آن‌وقت به‌راحتی در مورد پسران و معلمان مدرسه غیبت می‌کرد. یک روز آن‌گاه که با گروهی دربارهٔ موضوعاتی حرف می‌زد که ما باید آن‌ها را برای مقاله‌هایمان در تعطیلات انتخاب می‌کردیم رو به من کرد و پرسید: «چرا وزن و آهنگ عامل رایج در همهٔ هنرهاست؟» اکنون هزاران انتقاد، درخواست و ارشاد اخلاقی را درک می‌کنم که آموزگارانم بیان می‌کردند و من آن‌ها را فقط در یک عبارت به‌خاطر سپرده‌ام. هنوز به‌خاطر این مسئله از قدرت فهم خود ایراد می‌گیرم و اگر این همهٔ آن چیزی است که مدرسه‌ها در اختیارم گذارده‌اند پس به‌خوبی از عهدهٔ جبران آن برآمده‌ام.

متوجه شدم حرکت چشم‌ها همان‌طوری که از روی تابلوهای نقاشی و یا طاق قوسی شکل و گنبدهای کلیساهای جامع می‌گذرد به‌سان حرکات موزون و ضرباهنگ موسیقی است. بدین‌سان پرسشی باقی می‌ماند که آن‌چه به‌اثر هنری آهنگی حقیقی می‌دهد و در زندگی به لحظه‌های بی‌هدف، جریان و آهنگ حقیقی می‌بخشد، چیست؟

دیگر معلمان موسیقی من بیشتر بانوان بودند که یا با بی‌حالی تکرار می‌کردند: «آن را آرام و با احتیاط بگیر، حالا با انگشت کوچک فشار بیاور.» یا درحالی‌که با بی‌تابی تحقیرآمیزی خود را کنترل می‌کردند، فریاد می‌زدند: «نه، برای آخرین بار می‌گویم، این نیم پردهٔ «اف»[1] است نه «جی»[2].» هیچ روشی نتیجه نداد و مرا متقاعد ساختند که اگر کسی بتواند به من آموزش دهد آخرین نفری است که عهده‌دار این مسؤولیت می‌شود. همه چیز به‌طور معجزه‌آسایی تغییر کرد و آن‌گاه که با خانم «بیک»[3] روبه‌رو شدم امکان درک جدیدی به‌وجود آمد. شوهر وی، مردی با رفتار دوستانهٔ روسی و تنظیم‌کنندهٔ موسیقی لایت بود و خود او نیز پیانیست و آهنگ‌سازی از هنرستان موسیقی مسکو بود. جنگ به اوج خود رسیده بود، پدر و مادرم گاهی آنان را ملاقات می‌کردند. آن‌وقت‌ها خانم «بیک» موسیقی تدریس می‌کرد و والدینم خواستند تا مرا به شاگردی بپذیرد. اولین درس در اتاق پذیرایی و در جلوی پیانوی دیواری مشکی بود. او روی همان صندلی همیشگی و من روی چهار پایه نشستم. سونات ساده‌ای از موتسارت[4] را روی «رف»[5] گذاشت و گفت: «بزن». ولی قبل از این‌که دستم اولین نُت را لمس کند، مرا متوقف کرده بود. گفت: «نه، باید آماده باشی! می‌دانی یعنی چی؟». در آن لحظه پی بردم که وی آموخته‌هایم را به چالش کشیده و آموزش را از بخش‌های مقدماتی آغاز نموده است که موجب شکوفایی همهٔ کارهایم در آینده شد. آرزوی او خیلی ساده بود، او در هر حالت هم‌چون هنگامی‌که کنسرت می‌داد آماده بود، آرزو می‌کرد تا اولین درس را به یاد بیاورد. به‌راحتی این عقیده را رها کرد که پیشرفت باید به آرامی و گام به گام صورت پذیرد. حالا یا هیچ‌وقت را باور داشت. یک‌بار هرآن‌چه که بدیهی می‌دانستم، موضوع بحث بود: چگونگی نشستن، حفظ تعادل بدن، چگونگی انقباض ماهیچه‌ها پیش از آن که اولین نُت نواخته شود، به خاطر آوردن نُت در ذهن برای شنیدن آن و حفظ آرامش

---

1. F. Sharp 2. G. Sharp 3. Beik 4. Mozart 5. rack

در لحظه‌ای که نُت به صدا درمی‌آید به‌طوری که اگر کسی آن را شنید، ادامه‌اش را بخواند. به محض این‌که ضرورت ایجاب می‌کرد پیانو را با هر دودست و در هماهنگی با فشار پدال‌ها مناسب می‌نواخت. همان‌طوری که بدن نوازنده را نمی‌توان از هم جدا کرد، یک جملهٔ موسیقی را نیز نمی‌توان از هم جدا نمود. او اصرار داشت که موسیقی اثری واحد است و باید با نیروی پویای خود شکل بگیرد. احساسات، اشتیاق طبیعی به موسیقی را فراهم می‌کند. به‌طوری که می‌تواند هر جمله را به جملهٔ بعدی، فراتر، حتی ماورای آن و تا انتهای قطعه سوق دهد. و آن‌گاه که قطعه به آخرین نُت می‌رسد نباید با برشی کوتاه قطع شود. صدا همان‌جاست که لحظه‌ای معلق باقی می‌ماند و گودی انگشتان در کلیدها احساس می‌شود، در حالی‌که همهٔ اندام‌ها گوش فرا می‌دهند تا آخرین نوسان کم کم محو شود. پس از آن‌که دست‌ها به آرامی عقب کشیده شدند و روی هم قرار گرفتند، دگربار لحظهٔ پرشور سکوت تجربه می‌شود و این سکوت خود بخشی از صداست.

عامل اصلی موفقیت او پافشاری وی بر این نکته بود که شاگردانش موسیقی را درک کنند. تأکید می‌کرد که دیگران باید در موسیقی سهیم باشند به همین جهت باید هرگونه حجب و کم‌رویی کنار گذاشته شود. «آمادگی ندارم.» پذیرفته نمی‌شد و همان‌طوری که یک قطعه آموخته می‌شد، باید در جمع نیز نواخته می‌شد. هر ماه او اتاقی را در «ویگمور هال»[1] اجاره می‌کرد تا در آن‌جا شاگردانش برای اقوام و دوستان خود تکنوازی کنند. اجرای جذاب به تمام مراحل آموزش سمت و سو می‌داد. گرچه او همیشه مهربان و صدایش ملایم و حاکی از شادی بود، با این حال سنگدل نیز بود و به رفتارهای عامه‌پسند پافشاری می‌کرد. در ابتدا می‌اندیشیدم که کنترل با چشمانِ بسته و تکان دادن سر با آهنگ مؤثر است اما هر کس باید استوار، فروتن، هوشیار و بالاتر از همه آرام باشد به‌طوری که انرژی به آرامی از

---

1. Wigmore Halh

بازوان به انگشتان جاری شود. توان هر کس برای لحظاتی اندوخته می‌شود که تأثیر کامل هر ماهیچه در شانه‌ها را احساس نماید.

اکنون می‌دانم که درس‌های موسیقی فقط در مدرسه برجسته بودند، هر چند هرگز موسیقیدان نشدم و همهٔ کارهایم تا امروز کوششی است تا هر آن‌چه که طی آن درس‌های فوق‌العاده آموخته‌ام را عملی سازم. خانم «بیک» معنای حقیقی یک آموزگار را به من نشان داد. او مرا قادر ساخت تا پی ببرم که اصول مشابهی بر همهٔ هنرها حاکم است و نگرش او به موسیقی سبکی در زندگی و تئاتر شد.

و بر همین اساس است که یک تفنگ، مشتی گره کرده و خیالی باطل، واقعی جلوه می‌کند.

چندی پیش در نیویورک دوست خوبی در آستانهٔ مرگ بود، همان‌طور که بین اسباب و اثاث خانه‌اش رفت و آمد می‌کردم پرسید: «از چه در گریزی، به‌خاطر چه می‌گریزی؟» حتی اگر کسی به این پرسش پاسخ نمی‌داد، به‌طور ناراحت‌کننده‌ای در ذهن نقش می‌بست. بااین‌وجود که آن‌وقت نوزده ساله بودم و هیچ امری غیرقابل پیش‌بینی نبود، همهٔ توجهم به سمت پدیده‌ای هیجان‌انگیز به نام دنیا جلب شد و همان‌طوری که مطمئن بودم پیش از چهل سالگی می‌میرم، درخور لقبی شدم که روزنامه‌ها آن را «جوانی در شتاب» توصیف کردند.

پدرم شیفتهٔ تناسب بود و آن‌گاه که برادرم در رشتهٔ پزشکی در کمبریج تحصیل می‌کرد، تصمیم گرفت تا مرا برای تحصیل در رشتهٔ حقوق به آکسفورد بفرستد. در حالی‌که به نوبت دستانش را باز می‌کرد به دوستانش می‌گفت: «یک پسر دکتر و آن یکی وکیل مدافع!» خوشبختانه یکی از اصول اخلاقی محکم او این بود که هرگز ایده‌های خود را به فرزندانش تحمیل نمی‌کرد. در انتخاب‌های بچه‌گانه‌ام بین دیپلمات، خبرنگار خارجی و جاسوس مخفی‌شدن دودل بودم، بااین‌وجود گاهی ایدهٔ کارگردان شدن در

ذهنم ریشه دوانده بود. شاید آن‌گاه که شروع کردم ده‌ساله بودم و به خاطر سلامتی‌ام مجبور بودم تا پانسیونری را با دو پیردختر در کنار دریا تحمل کنم. روی اسکله محلی بود که «میهمانی کنسرت»[1] نام داشت و در آن‌جا مردانی با کت‌های بلیزر[2] و صورت‌هایی که با دوده سیاه شده بود با گیتارها «هاوایی»[3] می‌خواندند و با کفش‌های نرم معمولی پایکوبی می‌کردند. با لیوانی در دست و سبیل حنایی رنگی که روی صورتم چسبانده بودم دو دختر کوچکی را که در خانه می‌ماندند با تهدید، ناسزا و چرب‌زبانی راضی می‌کردم تا در نمایش متنوع ما بازی کنند و برای نخستین بار شور و شوق ریاست را تجربه کردم. با این حال بازیگری تفنن به‌نظر می‌رسید و شیوهٔ عاقلانهٔ زندگی نبود. این‌کار به‌سان عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، عکاسی و حتی فیلم‌سازی مبتدی در مدرسه بود که فقط بدبختی‌های روزانه را قابل تحمل می‌ساخت.

پس از آن همه‌چیز عوض شد. «می‌خواهی چه‌کاره شوی؟»، «کارگردان یک فیلم». اظهارنظر دربارهٔ چند و چون آن سخت بود. فهمیدم که به تحصیلات دانشگاهی علاقمند نیستم و در سن شانزده سالگی ناگهان مدرسه را ترک کردم و به خانه برگشتم و به پدرم خبر دادم که برای اولین قدم به سمت فیلم‌سازی، می‌خواهم در کلاس‌های فیلمبرداری در لندن ثبت‌نام کنم. او با شکیبایی گوش داد و آن‌وقت به توافق رسیدیم. او مطمئن بود که می‌تواند در میان دوستان بازرگان خود کاری را در استودیو فیلم مستند برایم پیدا کند به شرط آن‌که پس از یک‌سال به دانشگاه بروم و تحصیل کنم. قبول کردم و اجازهٔ ورود به استودیوهای «پارک مرتون»[4] در جنوب لندن به من داده شد. دریافتم که آن‌جا استودیو نبود و از روی سادگی، آرامش و روشنی آینده گرایانهٔ دنیای جدید را تصور می‌کردم. آن‌جا محلی کثیف از بقایای روی هم انباشتهٔ تکه‌های آشپزخانه، مسافرخانه‌ها و حومهٔ شهر بود و آن‌گاه که فیلمبردار چراغ‌ها را روشن می‌کرد، آن‌ها در زیر نور می‌درخشیدند و جلب‌توجه

---

1. concert party 2. Blazers 3. ukueles 4. Park Merton

می‌کردند. کارم در استودیوها نومیدکننده و کسالت‌آور بود. بیشتر در کناری می‌نشستم و بدین‌سان آن‌قدر وقت و انرژی داشتم تا با چرب‌زبانی، سازندهٔ ایتالیایی کفش‌های عجیب رقص باله را وادار کردم تا انبار زیر مغازه‌اش را به صحنهٔ تئاتر تبدیل کند. گروهی از دوستانم را متقاعد ساختم تا به من ملحق شوند و تمرین نمایشی هولناک از دورهٔ الیزابت، دوشس مالفی[1]، را آغاز کردم که فضای خونبار آن مدتی طولانی مرا شگفت‌زده کرده بود. با وجود این حدود چند ساعتی، عصبانیت غیرقابل پیش‌بینی کفاش را تحمل کردیم و سرانجام ما را با رگباری از ناسزا توی خیابان انداخت. پروژه متوقف شد ولی تخیلاتم با این موضوع کنار نیامد، آن‌گاه ادعا کردم که همه چیز اتفاق افتاده و داستانی سرهم کردم و به توصیف آن پرداختم تا این‌که بدین باور رسیدم که نمایش به موفقیت دست یافته و برایم شهرت و تجربه به ارمغان آورده است. در سال ۱۹۴۲ آن‌گاه که دورهٔ کارآموزیم در استودیوها به پایان رسید به آکسفورد برگشتم. فکر می‌کردم انجمن‌های تئاتری دانشگاه با آغوش باز به من خوش‌آمد خواهند گفت، اما پی بردم که پروفسورهای انحصارطلب آن‌ها را تسخیر کرده‌اند و دانشجویان سال سومی بسیار متعصبی بودند که نمی‌خواستند به‌خاطر یک تازه‌وارد، حتی ذره‌ای از موقعیت خود را به خطر بیندازند. تنها راه‌حل این بود که از تعطیلات تابستان بهره ببرم و آن‌وقت که از دانشگاهیان بانفوذ خبری نبود، دور از هیاهوی دانشگاه دست به کار شوم. دوستانم را با برنامهٔ دیگری یعنی «دکتر فاستوس»[2]، ترغیب کردم که آن را در سالن کوچکی نزدیک هایدپارک کرنر[3] به روی صحنه بردیم. واقعاً نمی‌دانستم چه‌طور باید دیگران را برای اولین‌بار جذب کنم. انبوه خاطراتم در این زمینه چندان روشن نیست و فکر می‌کنم بدین‌جهت است که آن‌ها در بخشی از ناخودآگاهم روی داده‌اند که مملو از غریزه، انرژی و هیجان بوده است.

---

1. Duchess Malfi 2. Doctor Faustus 3. Hyde Park Corner

بلیط‌ها را به هرکسی که می‌شناختیم، فروختیم، حتی خانه به خانه حومهٔ شهر رفتیم و چون هنوز جنگ به پایان نرسیده بود، ادعا کردیم که برای کمک به روسیه اعانه جمع‌آوری می‌کنیم. خوشبختانه این کار ثمر داد و اقدام ما شهرتی خاص را برایمان به ارمغان آورد. هم‌چنان‌که سود اندکی را دربرداشت، ما را نیز در کمک به جنگ سهیم کرد.

وقتی ترم جدید آغاز شد، انجمن فیلم دانشگاه را راه انداختم به‌طوری که می‌توانستیم فیلم‌های صامتی را ببینیم که نامشان برای ما افسانه بود و از همه بالاتر می‌توانستیم خودمان فیلم بسازیم. آن‌وقت‌ها فیلمی را که بیشتر از همه تحسین می‌کردم فیلمی ساختهٔ ساشا گویتری[1] بود و موضوع آن ماجراهای قرن هجدهمی کشیش عاشق پیشهٔ داستان «لارنس استرن»[2]، که داستان را همان‌طور با بی‌شرمی و گستاخی بازگو می‌کرد. دگربار با شور و شوقی گروه کوچک دوستانم را فراخواندم و همهٔ پس‌اندازمان را روی‌هم گذاشتیم و دویست و پنجاه پوند جمع‌آوری کردیم. که در آن روزها مبلغ ناچیزی بود، در زمان جنگ نیز از کار فیلم‌سازان غیرحرفه‌ای کاملاً جلوگیری می‌شد و فروش فیلم شانزده میلی‌متری غیرقانونی بود. بااین‌وجود راه گریزی پیدا کردیم، نیروی هوایی قانونی داشت که براساس آن فیلم‌های مورد استفاده در هواپیماهای جنگنده را دور می‌ریختند زیرا روی این فیلم‌ها اثر گلوله‌هایی بود که پس از عبور از بین تیغه‌های ملخ هواپیما به این فیلم‌ها اصابت کرده بودند. بدین‌جهت به حلقه‌های فیلم خیلی ارزان نیاز داشتیم و هرنما در دوربین به‌سان گلوله‌ای شلیک شده در بازی رولت روسی بود و احتمال تأثیر روی لایهٔ حساس غیرقابل استفادهٔ فیلم خیلی زیاد بود. با این حال نظارت آن‌قدر شدید بود که هیچ لابراتواری نمی‌توانست فیلمی را بپذیرد که به جنگ مربوط نبود، بااین‌وجود این مشکل نیز به‌زودی برطرف شد زیرا به‌طور اتفاقی یکی از سازندگان فیلم‌های مبتذل را حوالی خیابان

---

1. Sacha Guitry 2. Lauronce Sterne

آکسفورد ملاقات کردم که خودش دستگاه ظهور فیلم شخصی داشت. وی مردی خوش‌خلق، تنومند با عینکی براق بود و از کمک به دانشجویان خوشنود می‌شد. تنها دلبستگی‌اش عکاسی بود و فهمیدم که انگیزهٔ او بیشتر به جنبه‌های تکنیکی معطوف است تا شهوتی که از عکس‌ها به او دست می‌داد.

همان‌طوری که عادت داشت به من گفت: «باید زیبای بیشه[1] را می‌دیدی، معرکه است!» و نام آن را در دهانش چرخاند. و افزود: «از لایهٔ حساس[2] متفاوتی استفاده کردم برای همین درجه‌بندی‌های چهره‌ها خیلی عالی از کار درآمدند.». شاید خجالت می‌کشید زیرا به هر نحوی طفره می‌رفت تا زیبای بیشه را به من نشان ندهد و سرانجام بدین‌خاطر که لابراتوار وی مورد حملهٔ پلیس قرار گرفته و به زندان افتاده بود، اظهار تأسف کردم.

به‌عنوان اولین گام در عرصهٔ کارگردانی فیلم، پیش از طلوع آفتاب آماده بودم و بی‌صبرانه می‌خواستم از شرایط جوی آگاه شوم زیرا برای «صحنهٔ نخستین»[3] به هوای آفتابی نیاز داشتیم. تاریکی خود را از روی ناامیدی به سایه‌های ابری تیره‌رنگ تسلیم کرد که محو نشدند و به‌سان بختکی شوم باقی ماندند. آیا باران خواهد بارید؟ دعا کردم و ابرها را سوگند دادم. آن‌گاه که نصف روز رفت، هوا نه آفتابی بود نه بارانی. به‌سان آماتورانی آشفته و هیجان‌زده، با لباس‌های بزرگ و سبز قرن هجدهمی که از خیاط‌های لندن به امانت گرفته بودیم و با گاری باغبانی با چرخ‌های لاستیکی که به‌عنوان چرخ‌دستی دوربین به‌کار می‌رفت و یک درشکهٔ اصل و بسیار باشکوه قرن هجده که بی‌دردسر و با تمایل از یک دوک که آدم عجیب و غریبی به‌نظر می‌رسید و در همان حوالی زندگی می‌کرد قرض گرفتیم، توی خیابان ریختیم. عدهٔ زیادی جمع شده بودند و من به هر سویی می‌دویدم تا افراد گروه را کنار هم نگهدارم و سرانجام آن‌ها را از لابه‌لای آن ازدحام جمع و جور کردم و توانستم برای نخستین بار با تجربه‌ای سحرآمیز به نام فریاد کشیدن

---

1. Wood 2. emulsion 3. opening scenes

روبه‌رو شوم و داد زدم: «حرکت!»

در پایان نخستین روز، فیلم را برای ظهور به لندن فرستادیم و تنها مسیر مقرون به صرفه این بود که از مردم بخواهیم تا ما را به جایی برسانند و سه روز پس از آن همهٔ افراد گروه در اتاق‌های دانشکدهٔ مگدالن[1] گرد آمدند، صفحهٔ نمایش و پروژکتورها آماده بودند و با بی‌تابی منتظر بازگشت راش‌های[2] اولیه بودیم. حول و حوش یک عصر طولانی تابستان به موسیقی گوش می‌دادیم، آبجو می‌خوردیم و انتظار می‌کشیدیم و می‌دانستیم که برگشت از لندن کاری غیرقابل پیش‌بینی بود و هر کسی حاضر بود حتی اگر لازم باشد تمام شب را صبر کند، تاریکی سایه افکند. ناگهان در باز شد و نور چراغ‌قوه‌ای چهرهٔ افرادی را که نشسته یا روی زمین دراز کشیده بودند را روشن کرد. «آیا شما اعضای دانشکده هستید؟» این صدای دشمن دیرینهٔ من و مخالف سرسخت فیلم، تئاتر و دیگر فعالیت‌های فاسد، دانشجوی سال سومی «دین»[3] بود که با لحنی توهین‌آمیز وارد شد. گرچه جواب را می‌دانست اما سؤال کرد و به ما امر کرد تا هر چه زودتر دانشگاه و شهر را ترک کنیم. آن‌قدر هیجان‌زده بودیم که این وقایع و پیامدهای احتمالی آن را جدی تلقی کنیم. برعکس این موقعیت محرکی فوق‌العاده برای رشد حس ماجراجویانهٔ ما شد و بدین‌سان بازیگران، جسورانه لباس‌های قرن هجدهم را پوشیدند و همه جای دلیجان را با اشکالی پرسر و صدا پوشاندند و اسبان سرکش را تازیانه زدند و نمایشی آشوب‌گرانه به‌وجود آوردند و پس از آن از شهر خارج شدیم و به سمت «وود استاک» رفتیم که روستایی خارج از محدودهٔ قدرت دانشکده بود. به سرعت مکان‌های جدید فیلمبرداری را دست و پا کردیم، بااین‌وجود واقعه‌ای هیجان‌انگیز روی داد که من موضوعی را نادیده گرفتم و آن عدم پرداخت جریمهٔ دانشکده بود، بدین‌سان از آکسفورد اخراج شدم. ناراحت نشدم اما

---

1. Magdalen
2. Rush صحنه‌های فیلم سینمایی چاپ شده ولی تدوین نشده
3. Dean

پدرم که در تعطیلات در اسکاتلند به‌سر می‌برد، قصد نداشت اجازه دهد تا به تحصیلاتم ادامه ندهم.

وحشت‌زده، جایی در هواپیما گرفت که در زمان جنگ موفقیتی چشمگیر به حساب می‌آمد و با شگفتی بازگشت و بدون اطلاع قبلی به ملاقات رئیس جمهور رفت و آن‌ها با اکراه حکم اخراج مرا لغو کردند به‌شرطی که تعهدنامه‌ای را امضا کنم و براساس آن، هیچ کاری با سینما یا تئاتر نداشته باشم. احساس می‌کردم این محدودیت از میان نخواهد رفت. بااین‌وجود پس از بیست سال دانشکده هزینه‌ای را برای درج نام من در کتاب‌ها درخواست کرد و حدس زدم که به‌خاطر شکستن سوگندم بخشیده شده‌ام.

اتفاقی مهم در نخستین نمایش فیلم در شهرداری آکسفورد روی داد. به‌خاطر درگیری با دانشگاه به اندازهٔ کافی معروف شده بودیم و بدین‌سان هیجان دانشجویان مشتاق در سالن موج می‌زد. گرچه فیلم به‌صورت صامت روی تکه‌های سلولوئید بازیافتی، فیلمبرداری شده بود، فیلمی را در حدود یک ساعت سرهم کردیم و خودمان سیستم صوتی را ابداع نمودیم که ابتدایی ولی از قرار معلوم قابل اعتماد به‌نظر می‌رسید. آن روزها امکان تهیهٔ صفحه‌های گرامافون شخصی و صفحه‌های سبک بود و به همین منظور چند نفری از ما در سیستم‌های انطباقی صوت و تصویر[1] آن‌قدر خبره شده بودند که انگشت خود را برای تنظیم سرعت روی صفحه گردان گرامافون قرار می‌دادند و بدون این‌که کسی متوجه شود صدای افت کرده را با تصویر هماهنگ می‌کردند. بااین‌وجود آپارات کمکی را به کار نیانداختیم و برای این‌که فیلم با سرعت بیشتری پخش شود، آپارات را ثابت نگهداشتیم و بدین‌سان با ترس و لرز تصاویر شتاب بیشتری گرفتند. آن‌گاه که کلید تنظیم سرعت را جلو زدیم، صدای بازیگران اوج گرفت و بلند و بلندتر شد و تلاش ما برای هماهنگی صدا و تصویر بی‌نتیجه ماند تا این‌که صداها در صدای

1. synchronisation system

خندهٔ تماشاگران محو شدند. شتاب را از دست دادیم و نمایش با ناکامی به پایان رسید. شرمساری و استهزا درسی را به ما آموخت و با دقت برای نمایش بعدی تمرین کردیم که در همان سالن کوچک در لندن که «دکتر فاستوس» را در آن اجرا کرده بودیم، از فیلم نیز به‌خوبی استقبال شد تا جسارتی دوباره بیابد.

پنج ترم را به‌عنوان مدرک زمان جنگ منظور کردند و من زبان فرانسه، آلمانی و روسی را خواندم، از آلمان قرون وسطی بیزار و شیفتهٔ «پرونس باستان»[1] و «کلیسای اسلاو»[2] بودم و چنان شیفتهٔ سیر و دگرگونی باورنکردنی واژه‌ها می‌شدم که مرا به واژه‌شناسی ناخواسته وامی‌داشت. بااین‌وجود پس از آن سفر خیال‌انگیز شکی نبود که می‌خواستم کارگردان شوم. کارگردان افراطی ایتالیایی که در زمان خود غولی در عرصهٔ سینما بود، دست مرا گرفت و مرا در آغوش کشید و گفت: «تو می‌آیی و با خودم کار می‌کنی و در همهٔ قسمت‌ها دستیارم هستی و به تو قول می‌دهم که در عرض ده سال بتوانی کارگردان بشوی.» فکر می‌کنم ده سال دیگر سی ساله می‌شوم و این کار اتلاف وقت احمقانهٔ سال‌های باقیماندهٔ عمرم بود. که بدین‌سان آن را رد کردم. در عوض اوقات فراغتم را با نگارش فیلم‌نامه‌هایی سپری می‌کردم و در مورد طرح‌های سینمایی بسیار جاه‌طلبانه‌ام با مردانی نادرست در «پیاله‌فروشی‌های سوهو»[3] گفت‌وگو می‌کردم که هیچ‌کدام از آن‌ها به سرانجام نرسید. بدون این‌که هزینه‌ای بپردازم فیلم را در اتاق‌های دلگیر تدوین از هم جدا کردم. به جهت مشکل پزشکی از ارتش معاف شدم و به‌خاطر شبح شوم بیماری سل چند سالی را در کوه‌های سوییس سپری کردم و بدین‌سان در شرکتی سرگرم کار شدم که در ظاهر به‌عنوان کارِ جنگی، فیلم‌های آموزشی

---

۱. Provencal وابسته به پرونس، که نام استانی در فرانسه است. (ر. فرهنگ کامل آریانپور)

2. Church Slavonic 3. Soho Pubs

برای ارتش می‌ساخت. اما در پشت پرده، شرکت تجارت سودآوری را دنبال می‌کرد و آگهی‌های بازرگانی چهل ثانیه‌ای را برای تولیدات خمیردندان و چای تهیه می‌کرد تا پیش از اکران فیلم در سینماها به نمایش درآیند. در حدود یک‌صد فیلم‌نامه برای آنان نوشتم ولی آن‌چه که می‌خواستم، کارگردانی بود و کارفرما را به ستوه آوردم و برای این‌که مرا ساکت کنند، اجازه دادند تا آگهی را برای «رینسو»[1] فیلمبرداری کنم که موضوع آن پودر لباسشویی بود که در آن وقت چندان مشهور نبود. فیلم نشان می‌داد که چه گونه جادوگری بی‌عرضه از رینسو می‌خواهد تا به‌طور معجزه‌آسا پیراهنی کثیف را پاک کند. فراموش کردم که آگهی تجاری باید کمدی و شاد باشد و به همین خاطر هدف هنری و هیجان‌انگیز آن بر باد رفت. بانویی فربه و شعبده‌بازی حرفه‌ای را به کار گرفتم و به محل فیلمبرداری رفتیم که محل نمایش یک نوع تئاتر دورهٔ ویکتوریایی غم‌انگیز بود و «امپراطوری فینس‌بری»[2] نام داشت. در آن زمان «اورسن ولز»[3] را می‌ستودم که فقط «همشهری کین»[4] را ساخته بود و به سبک او دوربین‌ها را روی زمین قرار دادم و از سایه‌های شوم دراز بر روی دیوار فیلمبرداری کردم. آن‌گاه که با افتخار نتیجهٔ کار را برای بنگاه‌های تبلیغاتی به نمایش گذاشتم، آن‌ها متنفر شدند. رسوایی تا حدی بود که کارفرما مجبور شد تا فیلم را به‌صورت قابل فهم‌تری دوباره فیلمبرداری کند. اگرچه به‌خاطر دلایل عجیبی فراموش کردند تا مرا اخراج کنند ولی هرگز فرصت کارگردانی مجدد را نیافتم.

هنگامهٔ پرواز بمب‌ها بود و آن‌گاه هواپیماهای بدون خلبان که از مواد منفجره پر شده بودند ناگهان از آسمان سقوط می‌کردند. تمام روز روی یک جعبهٔ دوربین در جلوی پنجره‌ای به‌شکل جام شیشه‌ای بزرگ در وسط شهر لندن می‌نشستم و به صدای انفجارها گوش می‌دادم و برای این کار استخدام شده بودم و حقوق می‌گرفتم، ولی بیهوده بود زیرا می‌دانستم با این فیلم‌ها

---

1. Rinso 2. finsbury Empire 3. Orson Welles 4. Citizen Kane

به جایی نمی‌رسم.

بدین‌سان بدون ذره‌ای احساس به تئاتر اندیشیدم. با این حال به‌نظر می‌رسد که مسیر انحرافی مناسبی می‌توانست مرا از میان قلمرویی قدیمی به شاهراهی برساند و من نیز همین را می‌خواستم.

تصمیم گرفتم از ابتدا شروع کنم. بااین‌وجود این تئاتر نبود که مرا در آن زمان به هیجان آورد. ویک پیر[1] استثنا بود و زیباترین لحظات زندگی او در افتخار فصول جنگ «اولیور ریچاردسون»[2] خلاصه می‌شد. مرد تنومند ایرلندی به نام «تیرون گاتری»[3] مسؤول صحنه بود؛ او تنها کارگردانی بود که کارش را تا حد پرستش تحسین می‌کردم. وی شور و شوق خاصی داشت و هیجان او در همه جا به چشم می‌خورد و بازیگران را حتی در کوچک‌ترین نقش وامی‌داشت تا به ابراز احساسات بپردازند. بااین‌وجود وقتی او را دیدم و درخواست کردم تا در سالن او نمایشی را اجرا کنم، برای این‌که مرا دلسرد کند به‌سادگی گفت: «هر وقت جایی کاری اجرا کردی، برگرد.». خوشبختانه، عقل سلیم حکم می‌کرد که هیچ یک از ما برای هر کاری به این دنیا نیامده‌ایم و بدین‌ترتیب دلیلی ندارد تا با عدم پذیرش از سوی دیگران دلسرد شویم. بدین‌سان با گاتری مخالفت نکردم اما همیشه جواب رد پشت جواب رد ادامه داشت. ردیف‌ها پایین و پایین‌تر می‌آمدند تا این‌که در انتهای فهرست، سالنی کوچک را با تعداد معدودی صندلی در «کنسینگتون»[4] یافتم که هزینه‌های نمایش آن بسیار ناچیز بودند. خانم متصدی ارادهٔ مرا برای کارگردانی سبک و سنگین کرد و بی‌تجربگی‌ام را نادیده گرفت و هزینه‌های اندکی را پیشنهاد کرد که می‌توانستم آن‌ها را براساس معیارهای وی بسنجم. سرانجام شانه‌هایش را بالا انداخت و به جای «نه»، گفت: «چرا که نه؟»

نام سالن تئاتر، «چانتی کلیر» بود و نمایش‌نامه‌ای را که انتخاب کردم

---

1. The Old Vic 2. Oliver Richardson 3. Tyrone Guthrie
4. Kensington

«ماشین دوزخی»[1] اثر «کوکتو» نام داشت زیرا همه چیز فرانسه افسونی خردمندانه داشت. چند فرصت خوب فراهم شد و جنب و جوشی را به‌وجود آورد و حتی مدیران شرکت «وست اِند»[2] به‌صورت افتخاری دعوت شدند ولی این‌کار نیز به جایی نرسید. از ساخت فیلم مأیوس شدم، ماه‌ها گذشت و کسی به من کاری پیشنهاد نکرد. همیشه برای «ماری گریو»، آن هنرپیشهٔ مهربان بازنشسته درددل می‌کردم و آن‌گاه به‌خاطر جنگ از او دعوت شد تا به صحنهٔ تئاتر برگردد و تحت عنوان بازیگر قدیمی نقش دختر گل‌فروش اهل «کاکنی» در نمایش «پیگمالیون»[3] به اردوگاه‌های نظامی سفر کند. وی سخاوتمندانه پافشاری کرد که من باید کارگردانی نمایش را به‌عهده بگیرم یا به بیانی روشن‌تر آن را روی صحنه ببرم و یا همان‌طوری که آن روزها می‌گفتند.

«اینسا»[4] به‌عنوان سازمانی مطرح شده بود که برای سرگرمی سربازان به‌وجود آمده بود و هیچ زرق و برقی نداشت، بااین‌وجود در نابودی سحرآمیز تئاتر «دراری لین»[5] سهم بسزایی داشت و آن را به مجموعه‌ای ملال‌آور از اداره‌های موقت، بخش نظامی و بخش بنگاه مسافرتی درجه پایین تبدیل کرد که تنها کار درخور توجه آن تولید انبوه بود و کیفیت چندان مهم نبود. برای تمرین فرصت کمی به ما داده شد و صحنه‌ای که فقط چندتایی در و پنجره داشت که می‌توانست به سادگی از اردوگاهی به اردوگاه دیگر حمل شود. اکنون معدودی از این خرت و پرت‌ها را حتی بیش از نیازم می‌یابم اما آن زمان امکانات صحنه‌پردازی چندانی نداشتیم. با این حال لباس‌های پرزرق و برقی پیدا شدند و بدین‌سان تمرین لباس بیهوده‌ای داشتیم و سالن «دراری لین» را تا حدی از هم جدا کردیم. گروهی از کارکنان اینسا با لباس فرم رفت و آمد می‌کردند. صندلی‌های شیک و سرخ‌رنگ لژ

---

1. Cocteau's Infernal Machine 2. West End 3. Pygmalion 4. Ensa
5. Drury Lane Theatre

خـالی بـودند و فـقط روی یکـی از آن‌هـا دوست قـدیمی مـاری، «ویـلیام آرمسترانگ»[1]، کارگردان بسیار موفق وست اِنـد، نشسـته بـود و مـاری از او خواسته بود تا برای تماشای وی در حال بازی بـیاید. او مـردی فـرهیخته و اشراف‌زاده‌ای سالخورده بود که سر تاس خود را بـا حـالتی انـدوهناک روی شانه‌اش گذاشته بود. مرا به آغوش کشید و بین صـندلی‌های لژ بـالا و پـایین رفتیم و بااین‌وجود نمی‌توانستم تصور کنم که او بتواند چنین نمایش پیژُری را ببیند. او مهربان و مورد احترام بود و قول داد تا مرا به دوستانش معرفی کند.

نمایش پیگمالیون با سربازان به آلمان سفر کرد که در لندن بـمباران شـد. جنگ در پیرامون من بود ولی نمی‌گویم که واقعاً در آن گرفتار شده بودم. در آن هنگام بدین حقیقت پی بردم که با وجود خطر و یا حتی بالاتر از آن، زندگی عادی تداوم می‌یابد. این همان چـیزی بـود کـه داسـتان‌ها و فـیلم‌ها بـه مـن نیاموختند و یاد گرفتم که داستان زندگی همان‌گونه است که روی می‌دهد و همواره زندگی در بین لحظه‌های بزرگ است که افسانه می‌شود. فکر می‌کردم پدر و مادرم با وحشت و قوم‌کشی که میراث ذاتی آنان از اروپای شرقی بود، دست به گریبان بودند و به‌خاطر من هراس از جنگ را بروز نمی‌دادند. همان هراسی که گاهی که نامه‌ای از برادرم در ارتش می‌رسید و یا گاهی که مـن در طول سفر «بلیتس»[2] دیر به خانه می‌رسیدم، خود را نمایان می‌ساخت.

پدرم می‌دانست که پیروزی نازی‌ها در جنگ چه مفهومی خواهد داشت. بدین‌سان با حالتی عصبانی می‌نشست و هر بـار کـه انـفجاری در دوردست صورت می‌گرفت او انگشت خود را به نشانهٔ اعتراض بلند می‌کرد. هـر شب همان‌گونه که رادیو را برای اخبار ساعت نُـه روشـن مـی‌کرد پـیش از آن‌کـه گوینده صحبت کند، خبر می‌داد که «هیتلر ترور شد.» و هر بار این عبارت را به این امید تکرار می‌کرد تا روزی به حقیقت بپیوندد.

شبی بمب‌های آتش‌زا فروریختند و مواد دارویی کار پدرم بر روی زمین

---

1. William Armestrong 2. Blitz

شعله‌ور شدند. با شلنگ بلند آب جلوی فاجعه را گرفت و پس از آن بدون فوت وقت همه چیز را در محلی خارج از لندن سروسامان داد. مادرم تمام اسباب خانه را با او به روستا برد، درحالی‌که من در خانه‌ای خالی در «چزویک»[1] ماندم که جایی عجیب بود و آن را برای کار در نظر گرفته بودند. یک روز صبح، پستچی در زد و صندوق پست را فشار داد و پاکتی که مهر ادارهٔ پست «بیرمنگام»[2] را داشت، روی پادری افتاد. مضمون نامه چنین بود که: «ما آمادهٔ اجرای نمایشنامهٔ «مرد و ابرمرد»[3] اثر «برنارد شاو»[4] هستیم و تمرین‌ها در ظرف دو هفته شروع می‌شوند. به پیشنهاد ویلیام آرمسترانگ، از شما برای کارگردانی نمایش دعوت به عمل می‌آید. دستمزد شما بیست و پنج پوند خواهد بود.» و «بری جکسون»[5] آن را امضا کرده بود.

دو روز پس از آن، در بیرمنگام بودم و از پشت ایستگاه راه‌آهن عبور کردم و در خیابان ایستگاه به ساختمانی ساده رسیدم که «بیرمنگام ریپ»[6] نام داشت. در دفتر، مردی بلندقامت با چهره‌ای همیشه جوان و چشمانی به رنگ آبی روشن به‌سادگی به من خوش‌آمد گفت. مطمئن نیستم که آن مرد افسانه‌ای را که ملاقات کردم، آقای «بری جکسون»، همراه «گرانویل ـ بارکر»[7]، پیشگام «نمایش جدی»[8] در انگلستان بین دو جنگ بوده باشند. وی همان کسی بود که با هزینهٔ خود بسیاری از نمایش‌نامه‌های شاو را برای نخستین بار در لندن روی صحنه برد و بااین‌وجود در آن شهر بزرگ به او با بدگمانی و بیزاری می‌نگریستند. در حقیقت مردی محتاط از نواحی مرکزی با ثروتی شخصی بود و آن‌گاه که پی برد در پایتخت بارها سر او کلاه گذاشته‌اند، برای ایمنی، سرمایه خود را کنار کشید و فقط مرکز قابل اطمینان بیرمنگام را نگهداشت. در این هنگام زمام امور را به دست احساسات خویش سپرده و از همین‌جا

---

1. Chiswick 2. Birmingham 3. Man and Superman 4. Show
5. Barry Jackson 6. Birmingham Rep 7. Granoil - Barker
8. Serious drama

برخی از بهترین هنرپیشگان را روانهٔ صحنهٔ تئاتر انگلیس کرده بود. به‌زودی در آن دفتر کوچک سرمایه‌اش را از دست داد. او با شوری کودکانه به من گفت که می‌خواهند بازیگر جوان جدیدی را برای نمایش شاو به روی صحنه ببرند. در یک آن در باز شد و آقای بری گفت: «آه، اون این‌جاست و این هم پل «اسکوفیلد»[1].

همان‌طور که دست می‌دادیم به چهرهٔ مرد جوانی می‌نگریستم که به‌سان صخره‌ای قدیمی رگه رگه و خال مخالی بود و در آن لحظه متوجه شدم که در پس این ظاهر کم‌سن و سال شخصیتی ژرف قرار دارد. پل بانزاکت و دیرآشنا بود اما به محض این‌که کار شروع شد تفاهم فوری بین ما برقرار شد، به توضیح زیادی نیاز نداشت و پی بردم که در پس فروتنی دلنشین رفتار او، اعتمادبه‌نفس مادرزادی یک هنرمند قرار دارد و این آغاز همکاری بود که سال‌ها به‌طول انجامید.

پس از آن گاه گاهی آقای «تننت»[2]، مدیریت شرکت لندن از من درخواست کرد تا نخستین نمایشم را به‌نام حلقه‌ای به دور ماه برای وست اِند کارگردانی کنم. پل پیش از این به‌عنوان برجسته‌ترین بازیگر جوان زمان خویش شناخته شده بود. بااین‌وجود حرکات وی ناموزون بودند و صدایی گوش‌خراش داشت و به‌طور غیرارادی برخی حروف را با وقفه‌ای اندک ادا می‌کرد. با این حال برخلاف اصول تیپ‌سازی[3] عمل کردم و از او خواستم تا در نقش اشراف‌زاده دوران شاه ادوارد ظاهر شود. در ابتدا باید ظرافت را که حالتی طنزگونه داشت، در حرکاتش فرا بگیرد و بدین‌جهت از وی خواستم تا از مربی رقص باله درس‌هایی بیاموزد. با تعجب به من نگاه کرد. برای مدتی ساکت ماند و پس از آن سرش را تکان داد و گفت: «نمی‌توانم این‌کار را انجام دهم. باید برایم توضیح دهی که منظورت از حس وقار چیه تا من آن را بازی کنم.» و این چنین بود که روزبه‌روز تمرین ادامه می‌یافت. بااین‌وجود در

---

1. Scofield 2. H.M. Tennant 3. Typecasting

حرکاتش تغییری حاصل نشد اما معجزه‌ای مرموز روی داد. آنان به اصل اصلاح اشاره کردند و بر این باور بودند که بخشی از اثر نیازمند اصلاح است و بدین‌سان کار همان‌جا به پایان رسید. پس از آن، زمانی که «شاه‌لیر»[1] را تمرین می‌کردیم، برای این‌که سرزنش‌های من او را نیازارد از ایفای نقش مردی سالخورده شانه خالی کرد. سرانجام در نقش خود باقی ماند اما حس درونی‌اش او را وادار می‌کرد تا تصویری را که در ذهن داشت برای تماشاگران به نمایش گذارد. نخستین بار در این‌جا بود که فهمیدم تئاتر، محل برخورد تجسم و نیروی تغییردهنده‌ای است که قدرت تخیل نامیده می‌شود و اگر در ذهن باقی بماند، هیچ نمودی پیدا نمی‌کند. این حس، جسم را نیز دربرمی‌گیرد و از این‌روست که واژهٔ مبهم «تجسّم»، معنا می‌یابد.

به یک‌باره متوجه شدم که پل دیگر از پا افتاده است زیرا با هم نقش‌های متفاوتی را در فصل نمایش در تئاتر فونیکس ایفا می‌کردیم و درحالی‌که ما نمایش آتی خود به نام «شهرت و قدرت» اثر «گراهام گرین»[2] را در طول روز تمرین می‌کردیم، پل شب‌ها نقش هملت را بازی می‌کرد. نقش کوچک کشیش مکزیکی مست، او را به شدت جذب کرد و بااین‌وجود توانست در تخیلات خود به شخصیت بی‌آلایشی دست یابد که هرگز در وجود او تباه نشد. در طول آخرین اجرای «هملت»، همان‌گونه که به تمرین‌های پایانی نزدیک می‌شدیم، نویسنده ناامید بود و من وحشت‌زده، و حتی پل نیز ناراحت بود زیرا به ناگاه قدرت جادویی هنر اسرارآمیز وی افول کرد و حتی نتوانست تقلیدی ساده را نیز از نقش خود ارائه دهد. به‌نظر می‌رسید که عاملی او را از جریان طبیعی کار بازمی‌داشت و هیچ یک از ما نتوانست به آن پی ببرد. اجرای «هملت» روز شنبه به پایان رسید و نمایشی جدید درست در روز دوشنبه و دو روز پس از آن آغاز شد. روز یکشنبه را در سالن با صحنه‌ها و چراغ‌ها سپری کردم و برای تمرین با لباس آماده می‌شدم. پل یک‌راست به

---

1. King Lear 2. Graham Green's the power and the Glory

رختکن رفت، در آن‌جا آرایشگری دعوت شده بود تا موهای باشکوه، سری خیالی را جدا کند؛ زیرا پل برای بازی در نقش پرنس آماده می‌شد. آن‌گاه تمرین آغاز شد، من با گراهام گرین و دنیس کانن[1] که نمایش‌نامه را اقتباس کرده بودند در جایگاه مخصوصی نشسته بودیم. پرده روی آلونکی فقیرنشین در بارانداز بالا رفت. در آن میان پنجره‌ای بود که تصویری اجمالی از کشتی بخار زنگ‌زده، رودخانه‌ای راکد و آسمان مکزیک را نشان می‌داد و در صحنه دندانپزشکی دندان سرخپوستی را می‌کشید. درِ پشت صحنه باز شد و مردکی وارد شد. وی یک دست لباس سیاه پوشیده بود و عینکی با قاب فلزی بر چشم و چمدانی در دست داشت. برای یک لحظه شگفت‌زده شدیم که این غریبه دیگر کیست و چرا روی صحنهٔ ما پرسه می‌زند. سپس پی بردیم که او پل بوده که این چنین تغییر شکل داده است. قامت بلندش آب رفته بود و کوچک به‌نظر می‌رسید. شخصیت جدید او را به‌کلی تحت تأثیر قرار داده بود. مشکلی در موهای اشرافی وی به چشم می‌خورد که حتی در نمایش‌نامه «هملت» نیز وجود داشت. در حین تمرین ندای غریزی بازیگریش به او گوشزد می‌کرد که یک جای کار لنگ می‌زند و تصویری را که ارائه می‌دهد اشتباه است و گویی از روی سایه‌اش حدس می‌زد که نمی‌تواند نقش را به درستی ایفا کند و در یک لحظه انعکاس سایه‌اش تمام آن افکار و احساساتی که در طول هفته‌ها در ذهنش جمع شده بود را نمایان ساخت که رسیدن به این حس با تقلید حرکات بدنش که مدت‌ها برای آن وقت صرف کرده بود بیهوده است.

ده سال بعد، نمایش «شاه‌لیر»[2] امکانی را فراهم کرد تا همکاریم را با پل اسکوفیلد ادامه دهم. اکنون رابطهٔ بین ما آن‌قدر عمیق شده بود که چند کلمه‌ای بیش نیاز نداشت و فاصلهٔ زمانی هیچ اختلاف نظری را بین ما به‌وجود نیاورده بود. آن‌گاه که تمرین‌ها بسیار بودند، هیچ یک از ما کار چندان زیادی نداشت و

---

1. Graham Green and Denis Cannon 2. King Lear

هرگز در مورد تئوری‌ها بحث نمی‌کردیم، مفهومی راکه بدان اشاره داشتیم را ناگفته می‌فهمیدیم و دوستی نزدیکی که بین ما وجود داشت هرگز به روابط اجتماعی به‌سان صرف شام یا ناهار در کنار هم نیازی نداشت تا پابرجا بماند.

یک روز صبح با آن‌چه که فکر می‌کردم به کشفی روشن دست یافته‌ام پیش پل رفتم و به او گفتم: «لیر کسی است که خواهان رهایی می‌باشد. اما از هر آن‌چه که فدا می‌کند همیشه چیزی برجای می‌ماند تا این‌که او بدان بپیوندد. سلطنت را رها می‌کند اما هنوز قدرتش باقی است. باید قدرتش را واگذار کند اما هنوز به دخترانش اعتماد دارد. پس این‌دو باید از میان بروند همان‌طوری که باید آواره شود، با این حال کافی نیست چون هنوز از نظر عقلی سالم است. وقتی فکرش قربانی می‌شود، هنوز دلبستگی عمیقی به دختر محبوبش «کردلیا»[1] دارد و در ماجرایی بی‌رحمانه آن‌ها از یکدیگر جدا می‌شوند و او نیز باید به‌ناچار کشته شود. این نمونه صحنه‌ای تراژیک از نمایش است.» پل واکنش چندانی نشان نداد و با احتیاط آن را تصدیق کرد. سپس با حالتی متفکرانه گفت: «ممکن است درست باشد، اما نباید به آن فکر کنم چون به من بازیگر کمکی نمی‌کند. نمی‌توانم نقش‌های منفی را بازی کنم و نه گفتن را نشان دهم. باید روش متفاوتی پیدا کنم و انرژیم را برای نمایش به جریان بیندازم تا لحظه به لحظه حتی در صورت ناکامی یا شکست فعال بمانم.» در آن لحظه پی بردم که در دام هیجان روشنفکرانه‌ای به نام «ابراز عقیده» گرفتار شده‌ام. یک کلمه بی‌مورد در توضیحات کارگردان و عدم توجه وی ممکن است بدین حقیقت منجر شود که مانع جریان خلاقیت هنرپیشه شده و حتی آن را متوقف سازد و این موضوع در رابطهٔ کارگردان با خودش نیز صادق است. ایده‌ها باید ظهور یافته و بیان شوند. بااین‌وجود باید بیاموزد تا ایده‌های سودمند را از ایده‌های بیهوده و تئوری را از محتوا جدا سازد.

این‌چنین باب موضوعات تحقیقی بسیار دقیقی گشوده شد زیرا تئاتر از

---

1. Cordelia

اجزای پویا تشکیل شده است. یک‌بار در نمایشی جدید، پل هر روز مجبور بود تا با متن نمایشی روبه‌رو شود که با شتاب نوشته شده بود و خطوط ناقص و ناخوانایی داشت. هر چه به پایان تمرین‌ها نزدیک شدیم نویسنده به ضعف متن آگاهی یافت و نسخه‌ای جدید را برای ما گردآوری کرد که بی‌نهایت بهتر از نسخهٔ نخست بود. من و پل خرسند شدیم اما بعد مقداری از آن را مطالعه کردیم و پل سرش را به نشانهٔ تأیید تکان داد و گفت: «الان همهٔ آن سرنخ‌هایی را یافتم که مرا از یک خط به خط دیگر در نسخهٔ قبلی راهنمایی می‌کرد. حالا این رشته‌ها موجود هستند و با آن‌ها می‌توانم نمونهٔ واقعی قدیمی آن نسخه را شکل دهم. صحنهٔ جدید خوب است، اما برای نمایش مناسب نیست.»

آن‌گاه که به سمت بیرمنگام حرکت می‌کردم، پدرم به من گفت: «به بهترین هتل برو.» زیرا خودش هر جایی که می‌رفت همیشه علاقه‌ای خاص به هتل‌های بزرگ داشت. بدین‌سان به هتل «استیشن»[1] رفتم که در آن‌جا سر بری[2] برایم اتاقی همیشگی در نظر گرفته بود. او که مرا در گوشه‌ای از آن اتاق ناهارخوری بزرگ و خالی تنها دید، مرا دعوت کرد تا برای شام به او و دوست دیرینش اسکات «ساندرلند»[3] بپیوندم و از آن پس هر وعده غذا را سر میز آن‌ها صرف می‌کردم. آن‌ها یک زوج متأهل پیر و دو اشراف‌زادهٔ بریتانیایی قدیمی بودند که لباس‌های پشمی[4] راه راه برتن داشتند و مورد علاقه و احترام خدمتکارانی بودند که سالانه انعام یک پوندی را دریافت می‌کردند تا بین همهٔ آن‌ها تقسیم شود و با حس قدرشناسی که داشتند هرگز به مشتریان ولخرج دیگر اهمیت چندانی نمی‌دادند.

روزی به هنگام صرف ناهار حواس پرت شده بود و به‌ندرت حرف می‌زد. در پایان غذا اسکات ما را ترک کرد. آقای بری با دودلی گفت: «من فردا به «استراتفورد»[5] می‌روم. مایلید مرا همراهی کنید؟»

---

1. Hotel Station 2. Sir Barry 3. Scott Sunderland 4. tweed
5. Startford

هرگز به استراتفورد نرفته بودم ولی روز را در آن‌جا و با چهرهٔ سالخورده و آرام به‌سر بردیم و مدتی را اطراف ساختمانی با آجرهای قرمزرنگ پرسه زدیم. گروهی سالن تئاتر را طراحی کرده بودند که هیچ‌یک از آن‌ها ارتباطی با تئاتر نداشتند و گفته می‌شد که آن را بانویی بی‌تجربه طراحی کرده بود. من حتی مطمئن نیستم که او معمار بوده باشد ولی براساس افسانه‌ای، نماهای آبرنگ زیبای وی بود که آنان را اغوا کرده بود. درهایی را به ما نشان دادند که وقتی پیمانکار متوجه شده بود که فراموش کرده تا ورودی را برای صحنه‌پردازی و رفت و آمد تعبیه کند، دیواری را به‌همین خاطر در واپسین لحظه سراسیمه خراب کرده بود. سه کنج به‌هم ریخته‌ای را دیدیم که در آن صفحه سوییچ، ناشیانه نصب شده بود؛ زیرا نیاز به نور تا هفته‌ها پیش از بازگشایی ساختمان نادیده گرفته شده بود. همان‌گونه که در میان درختان قدم می‌زدیم به زمین چمنی گسترده در کنار رودخانه رسیدیم و سر بری زیر لب گفت: «این محل می‌توانست به مهمی «سالزبورگ»[1] باشد.» فخرفروشانه با خودم فکر کردم پیرمرد بیچاره در چه فکری است، چه گونه ممکن است تئاتر کسل‌کنندهٔ ایالتی انگلیس[2] با ماجراجویی‌های برجسته و پیچیده‌ای رقابت کند که در دنیایی به نام «اروپا»[3] روی می‌دهد که برای من، نمایندهٔ همهٔ آن زرق و برق‌هایی بود که انگلستان از آن بی‌بهره بود. او با اطمینان و آرامشی خاص گفت: «اولاً» و پس از آن ادامه داد: «یک کارگردان نباید پنج نمایش را در پنج روز نخست به روی صحنه ببرد چون سیستم نمایش خیلی بدی است. باید کارگردان و طراح صحنه‌ای متفاوت برای هر نمایش وجود داشته باشد و نمایش‌ها هر چهار هفته افتتاح شوند. این‌طوری هر کاری می‌تواند خوب تمرین شود. در نتیجه به‌جای این‌که نمایش‌ها سه هفته طول بکشند، فصل نمایش تا پایان تابستان ادامه می‌یابد.» و بدین‌سان پیش رفت تا این‌که با بیانی آرام طرح کلی را ترسیم کرد که انقلاب استراتفورد را دربر داشت که روزی

---

1. Salzbourg 2. English Provinical Theatre 3. The Continent

«وارویک شایر»[1] را از اروپای مرکزی جلوتر می‌انداخت.

به برجستگی افکار جکسون پی برده نشد و تا خواست دیدگاه‌هایش را به جریان بیندازد از همه طرف مورد انتقاد قرار گرفت. شهر مسلح بود و شورای شهر ادعا کرد که وی فستیوال را خراب می‌کند زیرا هیچ‌کس بیش از یک بار در سال از لندن به این شهر نمی‌آید و آن‌ها این موضوع را در تمام مطبوعات بیان کردند. اما «سر بری»[2] با عزمی راسخ پیش رفت و همان‌طور که در همهٔ عمر عمل کرده بود، ایده‌هایش را به روش خود عملی ساخت.

در نخستین فصل از من خواست تا رنج عشقی گمشده[3] را به روی صحنه ببرم که به‌راستی رنج عشق بود و مرا قادر ساخت تا همهٔ عناصر خیال‌انگیز رومانتیسم را که سالیانی متمادی در ذهنم انباشته شده بود، در نمایش جاری سازم. نمایشم در سومین هفتهٔ فصل به روی صحنه آمد و من به کارگردانی حسادت می‌ورزیدم که تجربهٔ بیشتری داشت و وظیفهٔ هیجان‌انگیز بازگشایی فصل جدید را برعهده داشت و با نمایش «طوفان»[4] طرحی نوین را برپا کرد.

با این‌که ما در یک ساختمان بودیم ولی برای نخستین بار این امکان برایم فراهم شد تا دیگران را نیز در حال کار مشاهده کنم. یک روز عصر شنیدم که نمایشی به نام نمایش «لباس» برگزار خواهد شد و من برای تماشا یواشکی آن‌جا رفتم و در تاریکی ایستادم، جلال و شکوه و در عین حال حسادتی درونی مرا گیج کرده بود زیرا هنرپیشگان لباس‌هایشان را با غرور به نمایش می‌گذاشتند و این تور و آمیزه‌ای از جنس مخمل به رنگ روشن بود که از پی هم می‌آمدند. پس از این نمایش استثنایی، به این نتیجه رسیدیم که نماهای ساده‌ای را که برای رنج عشق گمشده در نظر گرفته بودیم بسیار کسل‌کننده بودند. هنوز نخستین شب نمایش را به‌خاطر دارم که شخصیت‌های بسیار شیک‌پوش را در جلوی صحنه‌پردازی استادانه می‌دیدم و به این واقعیت پی بردم که همه چیز در تئاتر با متن معنا می‌یابد. هنگامی که آن‌ها در حال اجرا

---

1. Warwick Shire 2. Sir Barry 3. Love is Labour's lost 4. Tempest

بودند لباس‌ها به‌طور شگفت‌انگیزی همهٔ زیبایی‌هایشان را از دست دادند و مانعی کریه بر سر راه نمایش به‌نظر می‌رسیدند تا این‌که متن نیز به‌سان «گالیون»[1] بزرگ و واقعی صحنهٔ آغازین غرق شد. نکتهٔ مهم این بود که تئاتر در عمل هستی می‌یابد. یک رنگ، شکل، صدا یا عبارتی زیبا می‌تواند به تنهایی احساسی را به‌وجود آورد ولی تفاوت حقیقی به هنگام اجرا آشکار می‌شود. اکنون می‌بینم که چه شب‌های طولانی صرف کردم تا افکت‌های نور غم‌انگیز و زیبا که نامفهوم بودند را از کار انداختم تا روز بعد آن‌ها را در صحنهٔ نمایش مرتب کنم. دلمشغولی من در مورد فیلم مرا یاری کرد تا بدین واقعیت پی ببرم که یک نمایش نیز به‌سان حلقه‌ای است که پی‌درپی اتفاق می‌افتد اما حقیقت آن برای زندگی صحنه به صحنه اتفاق می‌افتد.

تصمیم گرفتم تا در نمایش رنج عشقی گمشده از نقاشی‌های «واته»[2] به‌عنوان زمینهٔ اصلی صحنه بهره ببرم. گرچه به لحاظ تاریخی نمی‌توان بین کمدی دورهٔ الیزابت و نقاش قرن هجده رابطه‌ای یافت، بااین‌وجود حدس زدم که عصر طلایی تخیلی[3] واته، دنیایی خواهد بود که در روند نمایش جایگاه خود را می‌یابد و متقاعد شدم که تصویری جدید برای گریز از هم‌زمانی با دورهٔ الیزابت موردنیاز می‌باشد. از نمایش استقبال خوبی شد، منتقدان بسیار عالی بودند و چند هفته پس از افتتاح نمایش از نمایش استقبال خوبی شد و منتقدان بسیار راضی بودند و پس از گذشت چند هفته از بازگشایی نمایش، طراح رقص‌های باله، «سوریا ماگیتو»[4] را ملاقات کردم که با کارگردان افسانه‌ای «مایکل سنت دنیس»[5] زندگی می‌کرد. او مرا به ناهار دعوت کرد و پس از صرف غذا پیشنهاد کرد تا مایکل در مورد کار من اظهار

---

۱. Galleon (گالیون: نوعی کشتی بادبانی اسپانیایی قرن هجدهم.) فرهنگ کامل آریانپور، شش جلدی

2. Watteau's Painting 3. Imaginary 4. Suria Magito

5. Micheal St Denis

نظر کند و گمان کرد به‌طور قطع این کار برای من هدیه‌ای بزرگ خواهد بود و با این‌که آماده نبودم تا استادی نخستین کارم را تجزیه و تحلیل کند، مرا تازه‌کاری بی‌تجربه جلوه داد. درحالی‌که روی صندلی‌اش لم داده بود و به پیپش پُک می‌زد، توضیح داد که تقلید از نقاشی‌های مشهور اشتباهی بزرگ بوده است؛ تئاتر، تئاتر است و هنر نمایش حقیقی باید بر خود نمایش دلالت داشته باشد. او گفت: «می‌توانم شما را در حال تمرین تصور کنم که آهنگ‌ها و هنرپیشه‌ها را بر مبنای کتابی از واته مرتب می‌کنید.» شاید فقط این سبک بود که به شدت و بدون بهره‌مندی از قوهٔ تخیل ابراز شده بود و به من این فرصت را می‌داد تا با خشمی پنهان بدان واکنش نشان دهم. سال‌ها سپری شد تا این‌که توانستم حقیقت مطلق انتقاد وی را درک کنم که تئاتر، تئاتر است و نه تلفیقی از هنرهای دیگر.

در دومین سال، نمایشنامهٔ «رومئو و ژولیت»[1] را اجرا کردم که نمایشی پرشور، خشن و عاری از احساسات بود و به‌شدت مورد انتقاد واقع شد با این حال سِر بری با وفاداری هرگونه انتقاد نامناسبی را رد می‌کرد. آن‌چه بسیار جدی به‌نظر می‌رسید این بود که من و طراح صحنه پول زیادی خرج کردیم و مجموعه‌ای را در تمرین لباس دور ریختیم و برای این فصل نمایش و فصل آتی که به تعویق افتاده بود دعوت نشدیم و جنبهٔ پرشور ارزش‌های سربری را زیرپا گذاشتیم.

پس از گذشت سال‌ها، با این‌که سر بری هر کارگر صحنه و نظافتچی زن را می‌شناخت و روزانه کار را متوقف می‌ساخت و از آن‌ها درخصوص کسالتشان پرس‌وجو می‌کرد، جمعی از اعضای هیأت رئیسه وی را تحت فشار قرار دادند. مخصوصاً گزارش مرا داده بودند. آن‌گاه که سر بری یکی از اعضا را ملاقات کرد، او حتی نتوانست نامش را به یاد آورد.

---

1. Romeo and Juliet

شعارهای شرکت وست اِند لندن[1] فریبندگی و گیرایی را در جماعت تئاتری[2] ایجاد می‌کرد و به‌نظر می‌رسید تنها مکانی که آن‌ها می‌توانستند در آن کاری بیابند همین‌جا بود. در آرامشی که پس از طوفان جنگ پدید آمد، دنیای تئاتری که مرا به خود جلب کرده بود مملو از افرادی شد که دید محدودی نسبت به تئاتر داشتند.

زیبایی کار محسوس بود و در سبک آن انسجام خاصی به چشم می‌خورد. خانه‌ها کوچک اما شیک بودند و به‌دقت با عتیقه‌هایی چیده شده بودند و برخی اسباب غیرقابل توصیف که نشان از خوش‌ذوقی داشتند در همه جا یافت می‌شدند و پنجره‌های پوشیده‌ای آن‌جا بودند که از طراحی داخلی به دنیاهای مبتکرانه‌ای باز می‌شدند که هرگز زندگی خیابانی بدان راه نداشت. صحنهٔ تئاتر محل نمایش طبیعی این‌چنین طراحی بود، آن‌گاه که پرده بالا می‌رفت، ما از دنیای روزمره‌گی به دنیای شکوه و زیبایی کشیده می‌شدیم که در آن‌جا افرادی جذاب با احساساتی نه‌چندان پرشور موقعیت‌های خیالی را ایفا می‌کردند که هرگز واقعیت‌های پیش‌پاافتادهٔ زندگی را نشان نمی‌داد. این کار برای من مناسب بود. روزی عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی اتریشی را دیدم که در پشت یک نوع پنجرهٔ شیشه‌ای ضخیم به نمایش درمی‌آمدند و تجربهٔ تماشاگر این‌گونه بود که گویی به جام جهان‌نما خیره شده و تصاویر عجیب مبهمی را می‌بیند که به‌طور مرموزی در یکدیگر محو شدند. در آن زمان نیز علاقه‌مند بودم تا آیینه‌ای را در رؤیایی عجیب ببینم.

آن‌گاه که نمایشی را شروع کردم ایدهٔ روشنفکرانه‌ای نداشتم و فقط میل غریزی را دنبال کردم تا تصاویری را بیافرینم که احساس‌برانگیز باشند. تصویر صحنه به‌سان صفحهٔ سینمای سه بُعدی بود و در آن نور، موسیقی و افکت‌ها به مهمی اجرای نقش بودند زیرا تنها آرزویم این بود تا دنیایی جذاب را مجسم کنم.

---

1. West End of London 2. Theatre People

سال‌ها بعد، آن‌گاه که به‌طور رسمی کارگردان شدم، مهندس معماری میانسال را که سفارشی جالب برای ساخت سالن جدید در شهری دور از پایتخت داشت برای مشورت نزد من آمد. موضوعی که وی را نگران می‌کرد بیشتر در مورد صحنه بود. «تیرون گاتیری»[1] سالن تئاترش را در استراتفورد[2] واقع در «اونتاریو»[3] ساخته بود و طاق بالای پردهٔ نمایش[4] را روی صحنهٔ باز دورهٔ الیزابت که از سه بخش تشکیل شده بود به نمایش گذاشت. این طراحی برای تئوریسین‌های تئاتر متداول شده بود به گونه‌ای که به «قاب تصویر»[5] بی‌اعتنا بودند اما من به‌شدت به آن وابسته شدم. قاب تصویر همهٔ آن چیزی بود که آن را پس از مشاهدهٔ هنرپیشگان مقوایی در نمایش تئاتر عروسکی «میلر و مردانش»[6] تجربه کرده بودم. این همان چیزی بود که مرا به جای فیلم‌سازی به سمت تئاتر جلب کرد و اگر کنجکاویم به‌خاطر شور و شوق و هیجان بود آن‌ها را در فراسوی دنیای دیگر به‌نام صحنه یافتم.

آن‌گاه که برای نخستین بار در مورد سالن تئاتر گاتیری شنیدم، با وجودی که کارش را می‌ستودم، نتوانستم برای نخستین‌بار آن فضا را به‌کار گیرم. این همان تصویری بود که باید از آن بهره می‌جستم و می‌دانستم بدون کمک آن شکست می‌خورم. کار روی طراحی صحنه به تنهایی یا با یک طراح، تنها راهی بود که برای نمایش می‌شناختم. کشف تصویر، کشف طرحی از روی معانی و کنش‌های متوالی بود که بدین‌سان رشد می‌یافت. اگر طرح منطقی باشد بقیهٔ عناصر نمایش حتی بدون نیاز به تمرین نیز تقریباً پیش می‌روند و اگر طرح غیرمنطقی باشد، با وجودی که شخصی سخت‌کوش کوشش‌های بسیاری به عمل آورد، کار به ثمر نمی‌رسد. این نماها، رابطهٔ اشکال در جریان نمایش، طرح سِن‌های متعدد و خرد شدن خطوط منسجم مردم بود که مرا شیفته می‌ساختند تا یک‌نما در دیگری محو شود. از کارهایی که به کوتاهی

---

1. Tyrone Guthrie 2. Stratford 3. Ontario 4. Proscenium arch
5. Frame picture 6. Miller and His Man

روز منجر می‌شد متنفر بودم از آن جمله صحنهٔ به‌خصوصی بود که در مقابل مجموعهٔ پرده‌ها باز می‌شد درحالی‌که صحنهٔ بعدی در پشت پرده‌ها شکل می‌گرفت. من معیاری داشتم که اگر کسی در سالن نمایش و در هر نقطه از نمایش گم شد تصویری را که می‌بیند کامل و منطقی باشد و باید دنیای تخیل را در کلیت نمایش و در سه‌بعد آن[1] برانگیزاند. به آن مهندس معمار گفتم: «آن قاب تصویر مشهور ابزار تمرکز است.» و چنین ادامه دادم: «این احمقانه است که قاب تصویر را نادیده بگیریم. در صحنه‌ای باز تماشاگر تصاویر مختلفی را می‌بیند و با قاب تصویر، همه، تصاویر مشابهی را می‌بینند.»

پرسید: «در مورد ارتباط چه‌طور؟». «این روزها خیلی در مورد ارتباط می‌شنویم در صورتی که با هر صحنه‌ای تماشاگر از نمایش جدا می‌شود.»

گفتم: «مزخرفه. این فقط یک تئوری است. ببین وقتی که بازیگری بزرگ در قاب تصویر است چه روی می‌دهد. همه متوجه او هستند و اوست که تماشاگران را چون مومی در دست دارد.»

«من که گفتم» و سپس معمار ادامه داد: «امروز همه احساس می‌کنند که بازیگر هم یکی از تماشاگران است.»

با تحقیر گفتم: «در سالن حلقه‌ای شکل، شما بازیگری را با لباس می‌بینید و در پس‌زمینه، ازدحام افراد در لباس‌ها و صحنه‌هایی متفاوت به‌چشم می‌خورند. آیا واقعاً صحنهٔ زیبا را ترجیح می‌دهی؟»

مهندس معمار با بی‌میلی ادامه داد: «گفتم که یک تماشاگر در تاریکی کاملاً بی‌تفاوت است.»

و این چنین نتیجه گرفتم که: «تئاتر دو محل با دو در ورودی است یکی برای تماشاگر و یکی برای بازیگران. پس دودنیا نیز هست و افرادی که در تاریکی هستند به دنیای دیگر خیره شده‌اند که توهمی بیش نیست. و این همان دلیلی است که آن‌ها به‌خاطر آن به تئاتر می‌آیند.»

---

۱. منظور از سه بعد زمان، مکان و نمایش است.

مهندس معمار متقاعد شده بود و از این‌که وقتم را در اختیارش گذاشته بودم بسیار تشکر کرد. متأسفانه ساخت سالن تئاتر در آن دنیای متغیر به‌طول انجامید. ده سال بعد وی ساختمان آن را تکمیل کرد و من همهٔ آن نظریاتی را که به او عرضه کرده بودم را رد کردم. در آن زمان همهٔ تجربیاتم مرا به سمتی سوق داد تا به آن‌چه که گفتم ایمان بیاوریم، اما سال‌ها پس از آن، تجربیات به‌تدریج به من فهماند که بازیگران فضای نمایش را بی‌واسطه با تماشاگر تقسیم می‌کنند، در حالی‌که تجربه‌ای وجود دارد که می‌تواند بی‌نهایت پربارتر از تقسیم آن فضا به دو اتاق باشد.

روزی بانویی زیبا به من گفت: «می‌توانم چیزی را به شما بدهم که هیچ‌کس به شما نداده است.»

نتوانستم جلوی کنجکاویم را بگیرم و پرسیدم: «آن چیست؟» او پاسخ داد: «دلتنگی.»

پاسخ درست نبود با این حال راهی راکه پیشنهاد شده بود، محترم شمردم.

دلتنگی همیشه برایم یکی از شرایط راهگشای ذهن به‌نظر می‌رسید. اگر راهنمایی داشتم که مرا بارها و بارها در تئاتر، مخصوصاً در نمایش‌های کلاسیک و در اپرا یاری می‌داد، آن همه گرفتاری و مصیبت را روی دوش دیگران نمی‌انداختم و علاقه‌ام را صرف نمایش می‌کردم. احساس پوچی کشنده همان احساسی بود که بیشتر اوقات آن را در طی سال‌های نخستین کارهای نمایشی‌ام تجربه می‌کردم.

آن‌گاه که در تئاتر شروع به کار کردم، نتوانستم ذات بی‌روح اکثر نمایش‌های انگلیسی را تحمل کنم. با وجود این‌که آماده بودم تا روی هرنمایش‌نامه‌ای فقط به‌خاطر کسب تجربه کار کنم و اگر انگیزشی را در اثر نمی‌یافتم، آن وقت کار روی آن نمایش بی‌معنا بود.

فقط یک مرد بر شرکت وست اِند سایه افکنده بود و او کسی جز «بنیک

بیوم»[1] نبود که تقریباً تمام نمایش‌های موفق را در لندن کارگردانی کرده بود. وی آن‌قدر مرد غیرمنتظره‌ای بود که برای تماشای «ماشین دوزخی»، (نخستین نمایشم) آمد و هر آن‌چه را که می‌دید دوست داشت. فرصتی پیش آمد تا با سماجت به دفترش بروم و متقاعدش کنم تا اجازهٔ کارگردانی یک نمایش آمریکایی پرشور را به من بدهد زیرا شیفتهٔ نمایشی به نام «تاریکی ماه»[2] بودم که آن را دو نویسندهٔ جوان به نام‌های «هاوارد ریچاردسون»[3] و «ویلیام برنی»[4] نوشته بودند. و این نخستین باری بود که با گروهی از هنرپیشگان بی‌تجربه هم‌سن و سال خودم کار می‌کردم. این نمایش دربارهٔ جادوگرانی در کوه‌های ابری[5] و پر از سن‌های متعدد و حرکات موزون بود. صحنه‌هایی را به‌وجود آوردم که در آن تحرک به اوج می‌رسید و تنها گروهی علاقه‌مند می‌توانستند از عهدهٔ این کار برآیند. نمایش لژنشینانی را غافلگیر و شگفت‌زده کرد که عصرها را به‌دور از نجیب‌زادگان سپری می‌کردند بااین‌حال حس بنیک به او گوشزد می‌کرد که مراقب کارهای جدید باشد.

این نمایش شروع رابطهٔ کاری طولانی بین ما بود. بسیاری به بنیک عشق می‌ورزیدند و بسیاری از وی متنفر بودند. وی که یک انحصارطلب به‌نظر می‌رسید، کارگردانی زیرک و پنهانکار بود، بااین‌وجود فقط به‌دنبال ثروت و قدرت نبود. او شیفتهٔ محتوا نیز بود و این همان عاملی بود که ما را در کنار هم نگاه می‌داشت. می‌خواست تئاتر، محلی از سبک و زیبایی باشد و این همان چیزی بود که من نیز بدان می‌اندیشیدم، بین ما چیزی جز تفاهم نبود. وی درخور نیکی بود، حتی دوستی دلنشین و موضوعی برای دلبستگی شدید محسوب می‌شد. از او به‌سان آموزگاری درس گرفتم زیرا وی نخستین مردی بود که برای دستیابی به اهدافش کاملاً آماده بود. دنیای خویش و آدم‌های آن را به خوبی می‌شناخت و گویی آنان صفحه کلید پیانو بودند که وی با ظرافتی

---

1. Binikie Beaumont 2. Dark of Moon 3. Howard Richardson
4. William Berney 5. Mountains Smoky

خاص آن‌ها را می‌نواخت. او نجیب‌زاده، جذاب و بسیار فروتن به‌نظر می‌رسید و هرگز توجهش را از بازیگران دریغ نمی‌کرد، هرگز نامش در برنامه‌های نمایش به چشم نمی‌خورد، مصاحبه‌ای انجام نمی‌داد، به ندرت عکس می‌گرفت و در دستیابی به قدرت مطلق هرگز نتوانست با هر چیزی رودررو مخالفت کند. شنونده‌ای کامل بود و می‌توانست در مورد هر موضوعی خواه در مورد مسابقهٔ اسب‌دوانی یا فوتبال، سیاست یا شعر یا حتی مواردی که بدان رغبتی نداشت فی‌البداهه سخن بگوید. به‌نظر می‌رسید که در اعماق حافظه‌اش بتوان فقط بیت‌های اطلاعاتی[1] را یافت که به صحبت‌هایش رنگ و بویی آگاهانه می‌داد و بدین‌سان افرادی را اغوا می‌کرد که می‌توانستند برای او سودمند باشند. با تلفن زندگی می‌کرد و وسیلهٔ ناشناخته‌ای را به کار می‌برد که صداقت و بعضی اوقات احساس بی‌تفاوتی چهرهٔ او را نمایان می‌ساخت، بااین‌حال به جای این‌که گوش شنونده صدای خرخر تلفن را تحمل کند با لحنی دوستانه و قانع‌کننده تکرار می‌کرد: «بله، توجه می‌کنید...» یک‌بار مرا شگفت‌زده کرد و دوباره حقه‌ای بی‌شرمانه را به کار گرفت که هرگز به ثمر نرسید. آن‌گاه که یک هنرپیشهٔ زن، نویسنده یا طراح با قاطعیت ایدهٔ وی را رد کردند، بااین‌حال بنیک با حس غریزی دقیق خود می‌دانست که برای موفقیت نمایش عواملی هم‌چون بازنویسی متن یا تغییر لباس یا آرایش مو بسیار بااهمیت می‌باشد. او به رقیبی سرسخت اشاره می‌کرد و می‌گفت: «دوست من این‌جا فقط پیشنهادهای عالی می‌خواهد.» شخص مورد بحث آن‌طور که انتظار می‌رفت خرسند و شگفت‌زده به‌نظر می‌رسید. سپس، بنیک افکارش را بدون ذره‌ای شرمندگی در دهان دیگری می‌گذاشت و قربانی بینوا درحالی‌که گیج شده بود، می‌خندید و معمولاً ماجرا با قبول ایدهٔ شخصی او پایان می‌یافت و بدین‌سان گروه هنرپیشگان به‌خاطر این موفقیت به او تبریک می‌گفتند.

---

1. bits of information

بنیک هم‌زمان روی هفت یا هشت نمایش کار می‌کرد. با این حال طوری وانمود می‌کرد که فقط یکی از آن‌ها از اهمیت بیشتری برخوردار است. هر گروهی که با او کار می‌کرد را با ضمیر «ما» خطاب می‌کرد و دیگران را با «آن‌ها»، و بدین‌سان همهٔ ما به هم احساس نزدیکی می‌کردیم. هنگامی که «حلقه‌ای به دور ماه»[1] را اجرا می‌کردیم مرا متقاعد ساخت تا آن‌گاه که بانکداری مالیخولیایی فاش می‌کند که یک یهودی است، اشارهٔ صریح «آنویل»[2] را به زندگی واقعی در نظر داشته باشم. بنیک گفت: «چرا یهودی؟ اصلاً خوب نیست!» زیرا شایع بود که نیمی از وجود او یهودی است و همان‌طوری که واژه‌ها را از کتاب مقدس جدا می‌کرد و بدین‌سان هر چیزی را که به زشتی زندگی واقعی بود حذف می‌کرد. شاید «درستکاری» تنها ارزشی بود که تئاتر وست اِند[3] بدان بیشتر ارزش می‌نهاد.

روزی به‌طور اتفاقی و با وجودی که هیچ‌گونه شرایط لازم را نداشتم، روزنامهٔ «ابزور»[4] مرا دعوت کرد تا به عنوان منتقد رقص باله مشغول به کار شوم. شاید پس از آن همه رویدادهای مختلف عجیب به نظر نمی‌رسید، زیرا یکی از بانفوذترین منتقدان هنرهای نمایشی در آن زمان فقط در یک زمینه تخصص داشت که آن هم «کریکت»[5] بود.

حتی اگر قضاوت من دنیای باله را به خشم می‌آورد، به هر حال این کار تجربه‌ای هیجان‌انگیز بود تا ناگهان از هر انتقادی به‌دور باشم و حالا می‌بینم که چه‌گونه وسوسه‌های منتقدی حرفه‌ای در من بروز کرده بود: «باید از او نام ببرم، اما اگر این کار را بکنم پایان مقاله‌ام به هم می‌ریزد.» یا «سه بار پشت سر هم به او فرصت‌های خوبی دادم ولی دیگر نمی‌توانم این کار را ادامه دهم، مردم چه فکر می‌کنند...».

بدین‌خاطر که منتقد بودم بلیط‌های رایگانی برای «کاونت گاردن» به من

---

1. Ring round the Moon 2. Anouilh 3. West End 4. Observer
5. Cricket

تعلق می‌گرفت. در یک سانس بعدازظهر همان‌گونه که تماشاگران در سالن انتظار برای چای و کیک آلو در طی میان پرده ازدحام کرده بودند، با برخی از دوستان گپ می‌زدم که ناگهان دختر زیبای عجیبی که کنار «بار»[1] ایستاده بود توجهم را به خود جلب کرد. نزدیک‌تر رفتم و با خوشحالی دریافتم که او همراه کسانی است که چندی پیش آنان را ملاقات کرده بودم و یکی از آن‌ها «آنتونی آسکویت»[2] کارگردان مشهور فیلم بود. به وی ادای احترام کردم. مرا به اسم صدا زد تا به آن دختر جوان خجالتی و ساکت که دارای موهای مشکی بلند و چشمان سیاه و نافذ بود معرفی کرده باشد. او گفت: «این ناتاشا[3] است.» ناتاشا؟ به‌سان صدای زنگی در گوشم صدا کرد. آن‌گاه که دوازده ساله بودم رمان «جنگ و صلح» را خوانده بودم یا به بیانی دقیق، آن را فصل به فصل بلعیده و دل و جان را به درون دنیای عنوان‌ها برده بودم. با قهرمان زنی به نام ناتاشا زندگی کردم و به وی عشق می‌ورزیدم و پیش از اتمام کتاب تصمیم گرفتم تا با دختری به همین نام ازدواج کنم و حالا این شرط پیش آمده بود.

همین‌طور است که به‌سادگی از دیدار او محروم شدم و زمان سپری شد. تا این‌که دوست مشترکی را برای دعوت او به یک میهمانی کلافه کردم و ما با خجالت چند کلمه‌ای را رد و بدل کردیم. دست سرنوشت باعث شد تا به خانه‌اش تلفن بزنم و پی بردم که وی برای چند روزی به پاریس رفته و آدرسش نامشخص است. بی‌درنگ سوار هواپیما شدم و باشتاب به ادارهٔ مرکزی پلیس فرانسه در Quai des orfèvres[4] رفتم تا هتلی را بیابند که او در آن اتاقی رزرو کرده بود. البته پلیس تحت‌تأثیر ادعای نفس‌گیر من قرار نگرفت که این دختر جوان را بی‌درنگ برای نقش نخست فیلم نیاز دارم. در طول روز بارها و بارها بازگشتم و افراد متفاوتی را در پنجره‌های متفاوت جست‌وجو کردم. پس از صرف انرژی بسیار گیج شده بودم و آن‌گاه که برای نخستین بار

---

1. Bar 2. Anthony Asquith 3. Natasha

4. Quai des orfèvres (نام یک محله است)

راهم را پیدا نمی‌کردم، بانوی مهربان میان‌سالی که از دور جست‌وجوهای بی‌شمار مرا تماشا می‌کرد به سمت پیشخوان آمد. پشت برگهٔ نام‌نویسی هتل تکان خورد. «متأسفم، موسیو.» او ابراز تأسف کرد: «متأسفم، موسیو.». «متوجه که هستید این‌ها اطلاعاتی هستند که ما اجازه نداریم آن‌ها را فاش کنیم.» مثل این‌که او ناگاه خواسته باشد، برگه برای لحظه‌ای روی پیشخوان افتاد و وی ادامه داد: «متأسفم. به من اجازه داده نشده، خیلی دوست داشتم کمکتان کنم.» با لبخندی مرموز، دوباره برگه را پشت و رو کرد با این‌حال آن‌قدر به من فرصت داد تا اسم و آدرس هتل را یادداشت کنم.

آن‌گاه که شرایط رمانتیک و موفقیت روی داد، فقط علاقهٔ شدید خوشایند بود. بااین‌وجود یک سال با سوءتفاهم سپری شد. بااین‌حال سال بعد یکدیگر را ملاقات کردیم و همان‌گونه که سرنوشت خواسته بود به‌طور مسالمت‌آمیزی به هم رسیدیم. سال پس از آن ازدواج کردیم.

اکنون زندگی واقعی و شاد به نظر می‌رسید. نخستین سفر ما با هم به «ایشیا»[1] بود و برای ماه عسل به یونان و مراکش رفتیم. با هم شنا آموختیم و به تنهایی در آب‌های زلال جزیره‌ای ناشناخته و متروک به نام میکونوس[2] شنا کردیم. سپس به استانبول رفتیم و در بازارها تصمیم ادامهٔ مسافرت در ما جان گرفت.

ناتاشا پیش از این فهرستی از زبان‌های بزرگ دنیا تهیه کرده بود با این حال او با ترس و نفرت به زندگی اجتماعی لندن وارد شد.

یک شب کمی پس از جشن عروسی ما، با ناتوانی برای اُپرا لباس پوشیده بود و هنوز جلوی ماشین قدم می‌زد و در این حال با فانوسی مرا به میان مه غلیظ و آلودهٔ شهر لندن هدایت کرد. بدین‌صورت انواعی از بیماری سل قادر هستند تا ناحیه‌ای را مورد هجوم قرار دهند که به سرعت برای میزبانی آماده می‌شود. خانهٔ کوچک ما به بیمارستانی تبدیل شد که دو پرستار استرالیایی فداکار و مهربان در آن خدمت می‌کردند و هم‌چنین صاحب رستوران وست

---

1. Ischia 2. Mykonos

اِند را وقف کرده بودند تا سفارشاتی اندک به‌سان خامه، کره و حتی استیک را که هم‌چنان پس از جنگ نایاب بودند، با تاکسی برای آنان بفرستد. به‌تدریج او بهبود یافت، پس از آن بیماری وی عود کرد و یک بار دیگر بهبود یافت.

او مهربان، زیبا و سرشار از وقار بود و به‌سان پرنسی از عهدی دیگر به‌نظر می‌رسید، رفتاری بی‌نظیر داشت که نه کج‌خلق بود و نه باشکوه. هرگز بین ما مشاجره‌ای پیش نمی‌آمد، حتی اگر بعداً بین ما مشاجره‌ای روی می‌داد، پی می‌بردیم که چه‌گونه با ناراحتی اختلاف و درگیری خود را در ظاهر پنهان کنیم. هنوز این کم‌رویی و خویشتنداری بود که کشمکش‌های ما را در سطحی ژرف‌تر و ریشه‌دارتر پنهان می‌ساخت و حکمت شرقی به ما آموخته بود که در یک رابطه هیچ چیز گرانبهاتر از شکیبایی نیست تا آرامش را به ارمغان آورد.

به‌سان دیگران ما نیز در لندن زندگی می‌کردیم. خانهٔ ما کوچک بود ولی با پرده‌هایی از جنس پارچهٔ وال و عتیقه‌ها تزیین شده بود و بیشتر دوستانمان اهل تئاتر بودند که به زبانی خاص[1] با یکدیگر گفت‌وگو می‌کردند و هراس‌های شرم‌آور و درونی خویش را پنهان می‌ساختند. اغلب برای رهایی از واقعیت اسم‌هایی را به‌کار می‌بردیم: نمایش‌ها و میهمانی‌ها «بوردم‌ویل»[2] یا حتی «بوردم‌ویل ـ ساحلی» بودند و مردان با «خانم» نامیده می‌شدند و یک طراح صحنه مرد را که با استعداد اما رنجور بود را با نام «دختر تابوت‌ساز» می‌شناختیم. چون بسیار جوان بودیم در دنیای شوخی به‌عنوان یک پدیده محسوب می‌شدیم، با این حال با شکی خاص به من می‌نگریستند و دیگران پشت سرم می‌گفتند: «از این کار خوشش می‌آید؟» و همان‌گونه که غریزه‌ام در حال سیر و سیاحت بود و عناصر واقع‌بینانه یا احساسی را به دنیای تخیلم وارد می‌کرد، آن‌ها راه مناسبی را یافتند تا من عنوان «شورشی»[3] را بپذیرم.

* هنوز هم می‌خواستم روی فیلم کار کنم. نگارش فیلم‌نامه‌ها و دیدار

---

1. Jargon 2. Bordemomville 3. enfant terrible

کارگردانان آمریکایی برای مدتی طولانی و جلسه‌های میگساری بیهوده در هتل‌های بزرگ جملگی سبب شدند تا بیش از پیش احساس کنم که توان لازم برای انجام این کار را ندارم. آرزویم در مسیری جدید تحقق یافت تا یک اُپرا را روی صحنه ببرم. معیار و ویژگی مهم صحنه‌ای عظیم که با ازدحامی گسترده همراه می‌شد، به‌طور جالبی جذاب بود. علاقهٔ خاصی به موسیقی داشتم به‌طوری که اثر آن در وجودم نقش می‌بست و بدین‌سان نخستین درس‌های پیانو و هم‌چنین «کاونت گاردن»[1] به یکی از آرزوهایم بدل گشت.

پس از نزدیکی زمان جنگ، «دیوید وبستر»[2] فصل اُپرا را دوباره رواج داد. وی که تاجر تنومند و خوش‌اخلاق لیورپولی بود، رفتاری شکوهمند داشت و به موسیقی علاقهٔ خاصی نشان می‌داد و هرگاه به دیگران می‌رسید بسیار دوستانه رفتار می‌کرد. درخواست کار کردم و او موافقت کرد و بعد نظرش برگشت اما سرانجام پذیرفت؛ بنابراین با شگفتی خود را در قرن بیست و دوم به‌عنوان کارگردان نمایش یافتم. عنوانی را که برای خودم در نظر گرفتم، با وجودی که پس از مدتی مورد پسند همگان قرار گرفت بدین مفهوم بود که من کارگردانی منفعل در خانهٔ اُپرای رویال[3] بودم. طبیعتاً، شرایط لازم برای کارگردانی نداشتم و سابقه‌ای غیر از نقد رقص باله در کارنامه‌ام دیده نمی‌شد، هم‌چنان که آثار پس از جنگ در کاونت گاردن به‌طور باورنکردنی افتضاح بود، من نیز مأیوس نشدم. خانهٔ اُپرای رویال بازنگری بنیادی روش‌های قدیمی را نپذیرفت که سربری جکسون آن‌ها را برای استراتفورد به ارمغان آورده بود، بدین‌سان هنوز در یک هفته نمایش‌ها با هم روی صحنه می‌رفتند و این بدتر از آن چیزی بود که به‌نظر می‌رسید، زیرا بدین‌مفهوم بود که فقط پنج تمرین سه ساعتی وجود خواهد داشت که در خلال آن، تمرین پانزده دقیقه متوقف می‌شد تا گروه کُر چای بنوشند. با هدفی ساده وارد اُپرا شدم تا بدین انجمن از کار افتاده و بی‌جنب و جوش حرکتی داده و آن را به دنیای

---

1. Covent Garden 2. Vebster 3. Royal Opera House

جدید سوق دهم.

اکنون با آن‌چه که از آن سنت یاد می‌شد، روبه‌رو شدم و با شگفتی پی بردم که این سنت جذابیت خاص خودش را داشت، جذابیتی که از اثر گردوغبار و چسب‌های قدیمی روی صحنه‌های وسیع، از تابلوهای بسیار نقاشی که قطعات بی‌ربط آشفته‌ای را به‌وجود می‌آورده، از درختانی که در مقابل ستون‌ها خم شده، از تارمی‌هایی که تا بالای ابرها سر برافراشته و از صخره‌هایی که به‌طور نامنظم روی زمین افتاده، ناشی می‌شد. آقای «بالارد»[1] که نجیب‌زاده‌ای هشتاد ساله و اهل کاکنی[2] بود. به‌سان آدم‌های دورهٔ «دیکنز»[3] به‌نظر می‌رسید و در حالی‌که لباسی سیاه رنگ و یقهٔ سفید رسمی بر تن داشت بر این مجموعه حکمرانی می‌کرد که حرف وی قانون بود. زیرکانه جایگزینی خویش را غیرممکن ساخته بود زیرا مراقب بود تا چیزی ثبت یا فهرست نشود. تنها چیزی را که از روز نخست تابه‌حال می‌دانست این بود که از کجا می‌توانند حاشیه‌هایی را برای نمایش «ریگولتا»[4] یا فواره‌ای مصنوعی را برای «باغ مگریت»[5] در نمایش «فاوست»[6] فراهم کنند. آقای «بروکس»[7] که همهٔ صحنه را نقاشی می‌کند، با کلاه سیلندری وارد شد، دستکش‌هایش را درآورد و شروع به کار کرد. آقای پاچینی عکس‌هایش را در پاریس و ژاپن گرفته است و اسلایدها را به آقای بروکس می‌دهد که او نیز دقیقاً می‌داند که چه گونه آن‌ها را نقاشی کند تا واقعی به‌نظر برسند.»

من و آقای بالارد خیلی خوب پیش می‌رفتیم، تا این‌که برای نخستین نمایشم، ساخت مجموعه‌ای از جنس چوب را پیشنهاد کردم. او سرش را تکان داد: «نه آقای بروک، این اثری اُپرایی نیست. چون ما از نقاشی رنگ و روغن استفاده می‌کنیم و اگر نقاش به کارش وارد باشد، صحنه از روبه‌رو از جنس چوب به‌نظر می‌رسد و این همان چیزی است که شما می‌خواهید.»

---

1. Mr. Ballard 2. Cockney 3. Dickensian 4. Rigoletto
5. Marguerite 6. Faust 7. Mr. Brooks

می‌دانستم که او اشتباه می‌کند. روزهای شکوه صحنه‌پردازی‌های نقاشی شده به دوران تاریکی تعلق داشت که صحنه از چراغ‌های گازی جلوی آن و شمع‌ها نور می‌گرفت تا بازیگر با آن هم‌سو شود، به‌طوری که او و تصویر یکی شوند. آن روز که نورافکن صحنه در سمت دیگر صحنهٔ نمایش نصب شده بود، همه چیز تغییر کرد، حالا نقش بازیگر، برجسته و قابل توجه به‌نظر می‌رسید و ناگاه دوگانگی بین مخترعان بزرگ در هنر طراحی صحنه، «آدولف آپیا»[1] و «گوردن کریگ»[2] این موضوع را پیش از جنگ جهانی اول می‌دانستند بااین‌وجود نیم قرن دیگر برای درک تأثیرشان بر دیوار خانهٔ اُپرای رویال وقت صرف شد. نخستین هدفم در کاونت گاردن با بازنشستگی آقای بالارد به نتیجه رسید با این حال موفق نشدم.

به نورپردازی علاقه‌ای خاص داشتم و به‌نظر می‌رسید که اُپرا جلوه‌هایی شگفت‌انگیز از زیبایی و شکوه را طلب می‌کند. با وجود ناامیدی همیشه فیلترهایی سرخ‌فام، آبی سیر برای مهتاب، سبز سیر برای غار مصنوعی و زرد قناری برای آفتاب و آن‌چه را که صورتی شگفت‌انگیز نامیده می‌شد را برای چهرهٔ خوانندگان به‌همراه داشتم. رئیس تکنیسین‌های برق که مردی بسیار نالایق بود با تمام پیشنهادهای من موافق بود، با این حال هرگز نتوانست آن‌ها را به‌کار گیرد. چراغ‌ها هرگز در محل‌های جدید کار نکردند و این اتفاق همیشگی بود، پس تصمیم گرفتم تا علت آن را بیابم. یک روز به اتاق صفحهٔ سوییچ رفتم تا دستیارش را زیر نظر بگیرم. همه چیز روشن شد. لحظاتی که موسیقی یکنواخت می‌شد او یک سرنخ می‌داد و آن‌گاه برای رفع این اشکال یک تک‌خوانی بی‌نظیر یا قطعه‌ای مشهور شروع می‌شد و او روی ریل خم شده و وارد صحنه می‌شد. مدیر صحنه برحسب وظیفه به وی هشدار داد. بااین‌وجود پشت سر اُپراتور صفحهٔ سوییچ، چراغ‌های سبز و قرمز بیهوده چشمک می‌زدند و از او بسیار بعید بود تا در اردوگاه کولی پرسه بزند و یا با

---

1. Adolphe Appia 2. Gordon Craig

والکری‌ها[1] بر ابرها سوار شود. علاقهٔ فراوان وی به موسیقی موجب شکست ما شد.

شخصی به نام دکتر «اشرام»[2] کار پرهزینه‌ای را از آلمان آورده بود تا در نخستین میدان[3] پس از جنگ به نمایش بگذارد. البته نه به‌خاطر این‌که از او انتظار می‌رفت تا خلاقیتی منحصر به‌فرد را ارائه دهد یا این‌که دیدگاه‌های جدیدی نسبت به اثر داشت بلکه بدین‌خاطر دعوت شده بود که او و تنها او آن حرکاتی را می‌شناخت که خواننده‌های فوق ستاره آن را به‌طور شایسته‌ای اجرا می‌کردند. دکتر اشرام گروه کُر و نقش‌های فرعی را تعلیم می‌داد و فریاد می‌زد: «وقتی که تکه‌های پرچم این‌جا پایین می‌آیند، دست چپ را دراز کنید. و این‌طوری باید آماده باشید تا نیزه را به دست راست بدهید.»

بعضی اوقات او در کار وقفه‌ای ایجاد می‌کرد و با هیجان می‌افزود: «یک‌بار در سال ۱۹۳۹ در «گوتبورگ»[4] خواننده ناگهان اشتباه کرد و خوشبختانه هیچ‌کس آن‌جا نبود! البته مانند آن‌چه که در گوتبورگ روی داد ما به مرد و نیزه‌ای دیگر نیاز داریم. و اگر همان‌گونه که او در «هامبورگ»[5] عمل کرد پس... .»

بدین‌سان تمرین‌ها روزبه‌روز ادامه می‌یافت تا این‌که ستارگان در نخستین شب به پرواز درآمدند و برای نخستین بار بقیهٔ هنرپیشگان را روی صحنه دیدیم.

آن‌گاه که دکتر اشرام صحنهٔ تاریک‌تری را می‌خواست و به نردبانی نیاز داشت تا چراغ‌ها را جابه‌جا کند یک فاجعه‌آمیز روی داد. او گفت: «مسئله... تاریکی...» و با عصبانیت به نردبان اشاره کرد: «روشنایی... نه، نه، نه! نردبان». تاریکی! تاریک‌تر! نردبان! کلماتی بودند که هیچ‌کس نمی‌فهمید و صحنه به‌طور مدام یا روشن‌تر می‌شد یا آن‌قدر کم‌نور می‌شد که به تاریکی آن می‌انجامید و پس از آن نور آن‌قدر شدید می‌شد که چشم را می‌زد. سرانجام

---

1. Valkyries 2. Dr. Schramm 3. Ring 4. Göteborg 5. Hamburg

نردبان مزاحم دست‌نخورده باقی ماند و در حالی‌که کارگردان فریاد می‌زد، هرج و مرج کامل شد و من لذت می‌بردم.

دکتر شرام نخستین نمایشم را بسیار دقیق نقد کرد. وی بر این باور بود که: «حرکات آن‌ها بسیار زیاد بود و آن‌چه آن‌ها اجرا می‌کردند انگار سبکی موزیکال را نمایش می‌دادند. این طراحی رقص باله است. طراحی رقص اُپرا کاملاً متفاوت است.» آن‌وقت پشت سرش به این حرف‌ها خندیدم، بااین‌وجود بعدها متوجه شدم که او چه درس‌های مهمی را به من آموخت و کمک کرد تا درک کنم که شور و شوق و بی‌تابی یکسان نیستند.

اشراف‌زادهٔ مسن و خوش‌اخلاقی که از سال‌ها پیش در خانهٔ اُپرای سلطنتی بود، گفت: «او بسیار جذاب است.» فکر زنی زیبا مرا به هیجان آورد و بی‌شک پس از ورودم به دنیای موسیقی چندتایی بیشتر از آن‌ها را ندیده بودم، بدین‌سان با او بر سر تمرین رفتم، اما افسوس که آرزوهایم بر باد رفت. بانوی چاقی که لباس صورتی کم‌رنگ بر تن داشت و دستمالی دخترانه را تکان می‌داد نخستین درس من در مورد نسبیت بود و پی بردم که اگر وقت کافی را در دنیای وسیع یقه‌های نوک‌تیز و تشریفات آن صرف می‌کردم با این حال آن‌چه را زیبا می‌دیدم پیش چشمانم زشت و بی‌معنی به‌نظر می‌رسید. رابطهٔ بین جنسیت و اُپرای حرفه‌ای بیشتر اوقات به سختی درک می‌شود.

یک روز که نمایش «فیگارو» را تمرین می‌کردیم و در یکی از هم‌نوازی‌ها به لحظه‌ای رسیدیم که در نمایش‌های سنتی، «کنت»[1] دستش را پنهانی روی سینهٔ «سوزانا»[2] گذاشت و او نیز سیلی به کنت زد و بدین‌سان وی دستش را کنار کشید و این کار مایهٔ خندهٔ تماشاگران شد. این بخش ضعیف کار می‌توانست گواهی بر خانه‌های اُپرای اروپایی باشد بااین‌وجود آن‌گاه که آن را برای نخستین‌بار دیدم به جایگاه قطعهٔ زیبای موسیقی پی بردم و اکنون در نمایش‌های جدید از معرفی خوانندگان اجتناب می‌کنم. در پایان تمرین رهبر

---

1. The Count 2. Susanna's bosom

ارکستر اتریشی بسیار نگران بود و گفت: «آقای بروک، من به آن جوک عادت کرده‌ام، اگر شما آن را از نمایش حذف کنید، حواسم پرت می‌شود و نمی‌توانم گروهم را هدایت کنم.» با این حال من آن را حذف کردم و او هرگز مرا نبخشید.

آن‌گاه که دفتری به من واگذار شد که بخشی از راهرو بود و به قسمت حسابداری منتهی می‌شد، به جنبه‌های مرموز دیگری از خانهٔ اُپرای سلطنتی پی بردم. هر روز درِ اتاقم به صدا درمی‌آمد و طلبکارانی عصبانی یا ناراحت ظاهر می‌شدند که اوراقی در دست داشتند و به سبک اُپرای کمدی واقعی مِن مِن می‌کردند که: «وقتی شرکت پارسال در حال سفر بوده، گل، تاکسی یا شامپانی را سفارش داده و پول آن‌ها هرگز پرداخت نشده است...». و من نیز فقط در روبه‌رویی را نشان می‌دادم.

و هم‌چنان که هفته‌ای یک‌بار در نشست‌های مشقت‌باری به‌نام جلسهٔ برنامه‌ریزی به سرپرست بخش موسیقی و دیگر سرپرستان بخش‌ها ملحق می‌شدم به رازهای ملال‌آور بیشتری پی می‌بردم. ما با کتاب مرموزی به نام «ان ای»[1] و کاغذهای شطرنجی جلسه را برگزار می‌کردیم و با «رپراتور»[2] اُپرا را برای ماه آینده تنظیم می‌کردیم.

هر وقت کسی اثر به‌خصوصی را برای یک روز خاص پیشنهاد می‌کرد همیشه مشکلی وجود داشت.

«نه، آن‌وقت به هفت توسکاس[3] در یک فصل می‌رسیم و فقط برای شش توسکاس تماشاگر داریم. البته ما همیشه روش «تروواتور»[4] را اجرا می‌کردیم. ولی نه، روز چهارشنبه، سانس بعدازظهر نمایش «کارمن»[5] را داریم که آقای بالارد نتوانسته بود تغییری را در زمان آن بدهد، با این حال توانست تراویتیا را اداره کند، حالا باید دید که چه گروه نمایشی را برای «تراویتیا»[6] داریم.»

---

1. N.A. Book 2. repertoire 3. Toscas 4. Trovatore 5. Carmen
6. Traviata

به نخستین مفهوم «مقدور نیست.» پی بردیم. «او در هامبورگ است و حال و هوای مسیح[1] را در «هودرس فیلد»[2] در سر دارد. آیدا؟ چرا که نه...؟ البته اگر زن پیر ما را در آخرین لحظه قال نگذارد، مثل کاری که روز پنجشنبه کرد و جانشین او «بی مینر مس»[3] آن اثر را اجرا کرد. پس «آیدا»[4] را فراموش نکنید.» و بدین‌سان جلسه هم‌چنان ادامه یافت.

برای شرایط بهتر و تمرین‌های طولانی‌تر تلاش کردم و کم کم به موفقیت‌هایی دست یافتم، با وجود این آن‌گاه که نمایش جدید «بوهم»[5] را اجرا کردم با اساسی‌ترین مشکلات خانهٔ اُپرا روبه‌رو شدم و هرگز چهار هنرپیشهٔ اصلی مرد نمایشم با هم و در یک زمان بر سر تمرین حضور نداشتند. اگر سه نفر از آن‌ها بر سر تمرین بودند، نفر چهارم به‌ناچار دور از آن‌جا بود. بی‌وقفه همان‌گونه که ادعا می‌کردم برای صدا اهمیت بیشتری قایل شدم. بدین‌منظور برای ضبط، صبح زود به پاریس پرواز کردم یا به یکی از شهرهای دورافتادهٔ آلمان رفتم و هزینهٔ گزافی را برای یک تک‌نوازی پرداختم. در عوض، مدیر صحنه از شخصیت‌های نمایش کاست و امتیاز بزرگی گرفت و با احساسی خاص و ناکوک لانک شایر ایتالیایی[6] را خواند. آن‌گاه روز نمایش نخست فرارسید و هنوز پردهٔ چهارم را به‌طور کامل تمرین نکرده بودیم و من به ملاقات مدیر رفتم و باعصبانیت تهدید کردم که کناره گیری می‌کنم و گزارشی را برای مطبوعات فرستادم. او استثنائاً از خلق و خوی آرامی برخوردار بود و این بخشی از کارش محسوب می‌شد و به من قول داد که عصر پیش از اجرای نمایش تمرینی خواهم داشت. وی بر سر حرفش ماند و خوانندگان ناراضی را متقاعد کرد تا پیش از آن‌که پرده بالا برود به تمرین بپردازند و همان‌طوری که تماشاگران رسمی پیش از این جا گرفته بودند، خوانندگان در طرف دیگر پردهٔ قرمزرنگ ضخیم با پیراهن‌هایی از

---

1. Messiah 2. Huddersfield 3. B Minor Mass 4. Aida
5. La Bohème 6. Lancshire Italian

جنس ابریشم جمع شده بودند و حوله‌های کلاه‌دار را پاراف می‌کردند و با گریم‌های ناتمام و صورت‌هایی که با فُن‌های کرم پودرزده می‌درخشیدند، آمادهٔ نمایش می‌شدند و در صحنه بدون آن‌که موسیقی اجرا شود صدای نجوا به گوش می‌رسید و ما با جدیت حرکات پردهٔ آخر را تمرین می‌کردیم.

دلیل اجرای با عجلهٔ «بوهم» ارزان‌قیمت، مشکل رپراتور آن بود. در هر خانهٔ اُپرا، «بوهم» اثری است که به‌سادگی می‌تواند در هر جایی سروصدا به‌پا کند زیرا در هر فصل، با وجود نمایش‌های بسیار یکی از آن‌ها فرصت نمایش می‌یابد و با این حال هرگز نظر تماشاگران را جلب نمی‌کند. در شتاب و آشفتگی که در رپراتور پس از جنگ به‌وجود آمده بود، خودمان حتی یک کولی هم نداشتیم و به شدت به یکی از آن‌ها خوب یا بد نیاز داشتیم تا خارج از مشکلات برنامه‌ریزی ما را یاری دهد. بااین‌وجود بودجهٔ فصل فرستاده شده بود و بدین‌سان برخلاف خواسته‌ام متقاعد شدم تا از صحنه‌ای قدیمی استفاده کنم که تا پیش از جنگ برپا بود. با آقای بالارد در این مورد مشورت کردم و وی مرا به یکی از مخفی‌گاه‌های مخصوص خود برد. آن‌چه را که گرد آورده بود، مجموعه‌ای از لباس‌های رنگی از نخستین نقش کولی در کاونت گاردن بود که چشم‌اندازی از پاریس را نشان می‌داد که «پاچینی»[1] خودش با سه پایه و صفحهٔ حساس دوربین عکس گرفته بود و هم نام من آقای بروکس، همان نقاش صحنه با دستکش‌های سفید آن عکس‌ها را کپی کرده بود که بسیار رنگ‌پریده بودند تصاویری بین کارت‌پستال‌های قدیمی و نخستین نقاشی‌های آتریل[2] بودند که به‌طور سحرآمیزی زیبا به‌نظر می‌رسیدند. با این ایده از کوره دررفتم، با این حال وقتی که آن تصاویر را دیدم، اشک ریختم. اگرچه از اُپرای مرسوم بیزار بودم ولی در این مورد استثنا بود. بوهم دیگر

---

1. Puccini

۲. Utrillos، آتریل: نقاش فرانسوی (۱۹۵۵ـ۱۸۸۳) که به سبب صحنه‌های خیابانی پاریس شهرت دارد.

برایم جالب نبود و با رغبت پذیرفتم که حتی مبارزه علیه سنت موارد استثنایی خود را دارد.

نخستین نمایش بزرگ من «بوریس گادانوف»[1] بود. این همان اُپرای مورد علاقه‌ام بود که به‌سان آثار شکسپیر بدون اغراق، فاقد معانی و بیان و هرعبارتی بود که حقیقتی شگرف را بیان کند. برای نخستین بار این اُپرا را براساس نسخهٔ بی‌پیرایه ارکستر «ماسورگسکی»[2] تنظیم کردیم و به جای نسخه‌های تجدیدنظر رمسی کورساکوف[3] آن را اجرا نمودیم. نقطهٔ شروع کارم همیشه صحنه‌پردازی بود و همان‌طوری که منظره‌های نقاشی شده از فرهنگ محلی مردم روسیه به‌طور غم‌انگیزی ناکافی به‌نظر می‌رسید، من از طراحی خواستم تا مرا یاری دهد و اُپرای خاک و خشم سینمای انقلابی روسیه را پدید آورم و آن‌گاه که استالین پشتیبان ما در جنگ شد و زندگی من به‌طور هیجان‌انگیزی ناگهان نابود گردید را بر روی صحنه ببرم.

در آن هنگام رسم بر این بود تا از نقاشانی که بر روی سه پایه کار می‌کردند به‌عنوان طراح صحنه استفاده شود، بااین‌وجود هدفم جایگزینی تابلوهای نقاشی بزرگ غیرواقعی و سردرگم با دنیایی ناب از سازه‌های واقعی بود. اگر یک نقاش نبود نمی‌توانستم به سمت طراحان حرفه‌ای تئاتر گام بردارم و همان‌طوری که در اکثر موارد مردان کاردانی بودند که به تمام اصول هنر خود واقف بودند و طرح‌های زمینی و کار طراحی را ارائه می‌دادند و با افراد فنی آشنا بودند، زیرا آن‌ها باور داشتند که «خواستن، توانستن است.»

با وجود این همه مزایا، متأسفانه اثرشان عاری از هرگونه رمز و رازی بود که یک هنرمند واقعی بدان نیاز داشت.

در آن هنگام شرکت «رولان پتی»[4] از لندن دیدن می‌کرد و من اجرای بالهٔ

---

1. Boris Godunov 2. Massorgsky 3. Rimsy - Korsakov

4. Roland Petit

اثر «کاکت»[1] را تماشا می‌کردم که صحنهٔ آن اتاق شیروانی سه‌بعدی بود که در هوا آویزان بود و از بالای آن پشت‌بام‌های پاریس را به‌همراه برج ایفل، به‌سان واقعیتی ناب از دور به نمایش می‌گذاشت و تابلوی نئونی شرکت «سیتروئن»[2] بالا و پایین سازهٔ صحنه، حرف به حرف چشمک می‌زد. بر روی دکور امضای واکویچ[3] دیده می‌شد که برای همه نامی جدید بود. با این حال متقاعد شدم که این همان طراحی بود که انتظارش را می‌کشیدم و به پاریس رهسپار شدم تا با کارهای او آشنا شوم. به من گفته شده بود که: «همیشه جوانان زیادی دوروبر کاکت بودند. او همهٔ کارها را خودش انجام می‌داد و بااین‌حال بعضی‌وقت‌ها اجازه می‌داد تا یکی از پسرها آن را امضا کند و فرصتی در زندگی به او می‌داد». بااین‌وجود باور نمی‌کردم که چنین معمار توانایی این‌گونه رفتار کند و بررسی‌های بعدی نشان داد با وجودی که واکویچ در عرصهٔ تئاتر ناشناخته بود، پیش از این به تجربه‌های پیروزمندانه‌ای در صحنهٔ فیلم‌ها رسیده بود و از آن جمله می‌توان به مرمت بخش کامل صحنهٔ «مونتمارت»[4] در استودیو «بیلان‌کورت»[5] در اوج جنگ اشاره کرد. من ترتیبی دادم تا تلفنی به او دسترسی یابم و قرار گذاشتیم تا در پیاده‌رو جلوی تئاتر ماریجنی یکدیگر را ملاقات کنیم که اجرایی که من در آن حضور داشتم در نیمه‌شب پایان می‌یافت.

مردی که خیلی دیر از سیتروئنش پیاده شد بدون تردید از شاگردان کاکت نبود. جورج واکویچ موهای کوتاه خاکستری‌رنگ، صورتی گرد و چشمانی تیزبین و مهربان داشت و به‌رغم کهنگی، پالتوی چرمی کمردار و براقی را پوشیده بود که یادآور سینمای فرانسه بود. همان‌طور که دست می‌دادیم بلافاصله رابطهٔ دوستانه‌ای بین ما برقرار شد. در کافهٔ «شانزالیزه»[6] قهوه خوردیم و رابطهٔ کاری‌مان قطعی شد.

---

1. Cocteau's ballet Le Jeune Homme et la Mort. 2. Citroen
3. Wakhevitch 4. Montmarte 5. Billancourt 6. Champs Élysées

نمایش «بوریس» شروع شد و منتقدی قدیمی آن را بدین‌سبب رد کرد که «به‌سان یک فیلم» از کار درآمده بود، بااین‌وجود این همان چیزی بود که ما می‌خواستیم. یک «فیلم» بدین مفهوم بود که خلاقیت‌های بی‌ثبات واقع‌گرای اُپرا جایگزین خشونت روسی شده بود و بدین‌سان درنده‌خویی، ستم و رنج می‌توانستند کاملاً قابل قبول شوند.

اُپرا برای ما به‌مفهوم تحرک بود، تحرکی همچون تحرک انقلاب ناوجنگی پوتمکین[1] و الکساندر نوسکی[2] و این‌گونه ما در پی تصویری می‌گشتیم تا فراتر از موضوعات معمولی حرکت کنیم که ابعاد یک صحنهٔ اُپرا را در برمی‌گرفت و احساساتی را می‌آفرید که نفس‌گیر بود. برای جورج و خود من فقط یک معیار بود که می‌توانست ما را شگفت‌زده کند.

به‌راستی که تصاویر غیرمنتظره بودند و من نخستین مکان خالی را برای صحنهٔ انقلاب در اختیار داشتم و به جای جنگل نقاشی‌شدهٔ معمولی، هیچ چیز آن‌جا نبود و فقط صحنهٔ سترگ کاونت گاردن در آن به چشم می‌خورد که با پارچه‌ای سفید پوشیده بود و آدم احمقی در زیر بارش برف به‌تنهایی انتظار می‌کشید. آن‌گاه که بوریس مرد، نمای ژرف دری دولنگه که روی هم می‌لغزیدند و به‌نوبت از هم فاصله می‌گرفتند تا این‌که به هم می‌رسیدند و نماد بزرگی را به‌وجود می‌آوردند که سر مسیح با آن چشمان فوق‌العاده‌اش روی جسم بی‌جان تزار در حال مرگ سایه افکنده بود. پیشتر در اُپرا، آن‌گاه که بوریس در طول مونولوگ[3] طولانی خویش از تیک‌تاک ساعت می‌ترسید، یک ساعت معمولی در صحنه وجود داشت که دهاتی و کم‌ارزش به‌نظر می‌رسید. بدین‌ترتیب برای اصلاح این صحنه در پی سبکی حماسی بودیم و جورج گنبد مدوری را خلق کرد که چشم‌اندازی از منارهای مخروطی مسکو داشت تا تزار برای مطالعهٔ نقشه‌ها از آن بالا برود و برای گسترش قلمرو

---

1. Battleship Potemkin 2. Alexander Nevsky

خویش به تفکر بپردازد. بالای سر او، سیستمی‌هایی مناسب و بزرگ در بالای صحنه پنهان گشته بود و گویی بخشی از دستگاه ساعت قرون وسطایی بود. همان‌طوری که شب به پایان می‌رسید نور خورشید به‌آهستگی از میان شبکه‌های گنبد بیرون می‌زد و ما گروه کُر را وادار کردیم تا به‌سان گروهی گرسنه از میله‌ها بالا بروند. و هم‌زمان ماشینی با دندانه‌های تیز چرخید و به‌ناگاه پاندولی بزرگ به‌سان تیغه‌ای فرو افتاد و در طول صحنه از این سو به آن سو به حرکت درآمد. نمایش با گام‌های موسیقی ادامه یافت و البته ما از نتیجهٔ نمایش خرسند بودیم و فریادهای اجتناب‌آمیز اعتراض را در گام‌های بلندمان تحمل می‌نمودیم.

نمایش آن‌قدر خوب بود که یک سال بعد نیز به اجرا درآمد و این‌بار از خوانندهٔ بلغاری جوانی به نام «بوریس کریستف»[1] که به‌تازگی در اروپا شهرت یافته بود، دعوت به‌عمل آمد تا نخستین اجرایش را در نقش اصلی ایفا کند.

او با افکت‌های نوین صحنه سازگار نبود به‌طوری که پنهانی چشمش به‌دنبال شهرت هنرپیشهٔ نقش اول بود. به‌محض این‌که نمایش را برای او توصیف کردیم، اختلاف پیدا کردیم. سر تمرین، با هر فرمانی مخالفت می‌کرد و پاسخ منفی می‌داد و امیدوار بود تا نمایش را به سمت اجراهای متداولی سوق دهد که پیشتر در اروپا اجرا می‌کرد. برای هر دوِ ما مشاجره بخشی از کار شده بود و هیچ‌کدام حاضر نبود تا یک قدم کوتاه بیاید و آن‌گاه که کریستف پی برد که به‌خاطر شهرت بسیار وی همهٔ صندلی‌ها فروخته شده‌اند، برگ برنده را رو کرد که بازی نمی‌کند مگر این‌که نمایش را تغییر دهم. ما بلافاصله به همراه نمایندگان، مدیران و رئیس به دفتر مدیرکل رفتیم و یک‌بار دیگر به مهارت‌های کارگشای دیوید وبستر نیاز داشتیم. «مثل این‌که مشکل اصلی شما، ساعت است».

---

1. Boris Christoff

کریستف گفت: «بله، من عادت دارم ساعتی داشته باشم که آن را در سمت راست ببینم. اگر غیر از این باشد نمی‌توانم بخوانم».

وبستر رو به من کرد و گفت: «و شما، اصرار دارید که ساعت بزرگ بخشی از صحنه و نمایش است؟»

«بله».

وبستر می‌دانست که کریستف در آرزوی اجرا است با این حال خود را در موقعیتی گرفتار کرده که نمی‌تواند از آن خارج شود و در ضمن پی برده بود که من قصد ندارم تسلیم شوم.

او پیشنهاد کرد که: «پس، آقای کریستف، اگر به شما ساعت خودتان را بدهیم...».

«مسئله‌ای نیست، این همان چیزی است که می‌خواهم».

بدین‌سان وبستر او را به دام انداخت.

«یک ساعت برای شما و یکی برای آقای بروک؟»

و او نتوانست آن را رد کند.

این‌گونه مسئله حل و فصل شد. بااین‌وجود ترسیدم که سازش کریستف مرا رها نکند و با بزرگواری دست از سرم برندارد. از سازندهٔ وسایل صحنه خواستم تا کوچک‌ترین ساعتی را بسازد که او در نظر دارد و به‌سان ساعتی برای خانه‌ای عروسکی باشد. وی پذیرفت و یک مدل کوچک بی‌نظیر را برایم ساخت. صبح چند روز بعد آن لحظهٔ بزرگ فرارسید و تمرین کلی بدین‌خاطر بسیار بااهمیت‌تر از تمرین شب نخست بود که برای موسیقی لندن رویدادی اجتماعی محسوب می‌شد. سالن تئاتر مملو از خوانندگان بود و حتی جناح‌های صحنه از خوانندگان باس رقیب و حسود پر شده بود و می‌خواستند تا کار این پدیدهٔ جدید خارجی را ببینند. نخستین پرده بدون رویداد خاصی برگزار شد. با این‌حال میان‌پرده به پایان رسید و رهبر ارکستر در جایگاه مخصوص قرار گرفت و آن‌گاه که صدای فریادی را شنیدم که

می‌گفت: «آقای بروک کجاست؟»، شگفت‌زده نشدم.

روی صحنه رفتم تا با بوریسی روبه‌رو شوم که از عصبانیت به خود می‌لرزید.

«آقای بروک، مگر شما موافقت نکردید پس ساعتم کجاست؟»

و به شیء کوچکی روی میز اشاره کردم.

«مسخره است، هیچ‌کس این را نمی‌بیند».

جواب دادم: «شما هرگز به اندازهٔ خاصی اشاره نکردید».

«خیلی خب، من نمی‌خوانم».

از صحنه بیرون پرید و به رختکن خود رفت و در را قفل کرد و هیچ توجهی به صدا و درخواست‌های مدیر صحنه نکرد.

در این موقع، تماشاگران، گروه ارکستر و رهبر گروه ناراضی شدند. من جناح‌های صحنه را زیر نظر گرفتم تا چشمم به خوانندهٔ باس لهستانی افتاد که صدایی عالی داشت و در این آرزو بود تا برای این نقش در نظر گرفته شود، اما متأسفانه از توانایی اجرای نقش برخوردار نبود. آن‌گاه که از وی پرسیدم که مایل است تا جای کریستف را بگیرد با خوشحالی از جا پرید و متقاعد شد که اجرا بدون او ادامه نمی‌یابد و بعد از بلندگوهای رختکن صدای بم رسا و پرمایهٔ آن جوان به گوش می‌رسید و سیستم صوتی نیز آن را تقویت می‌کرد. آن‌چه که آن روز پیش آمد حتی در تاریخ اُپرا نیز بی‌سابقه بود. به‌ناگاه آن خوانندهٔ ضعیف لهستانی با همان لباس‌های معمولی دهانش را کاملاً باز کرد و تارهای حنجره‌اش به لرزه درآمدند و در همین حین دستانش را گشود و به‌سان یک بلغاری خشمگین با همان شکل و قیافه به کنار صحنه هل داده شد. بدین‌سان نمایش ادامه یافت و صحنه را با چنان توانایی، شور و اطمینانی خواند و اجرا کرد که دو ساعت به‌طول انجامید و مجموعهٔ افکت‌های صحنه فقط به موفقیت او می‌افزود و صحنه با یکی از بی‌نظیرترین ابراز احساسات‌ها پایان یافت.

سال‌ها پس از آن که من کاونت گاردن را ترک کرده بودم، به رستوران ایتالیایی کوچکی در کینستون رفتم و پشت میز نزدیک دیوار، مردی را دیدم که خیلی آشنا به‌نظر می‌رسید. احساس می‌کردم که او را خیلی خوب می‌شناسم و وقتی که نگاه کرد و متوجه نگاهم شد، پی بردم که او نیز چنین واکنشی نشان داد. وی با عجله به‌طرف من آمد و آغوش گشود. و من نیز او را در آغوش کشیدم. یکدیگر را بغل کرده و نوازش می‌کردیم و پس از آن فهمیدم که او کریستف بود. هر دوی ما به‌خاطر طغیان احساساتی نیرومند برای مخالفت با یکدیگر اشتباه کرده بودیم، با این‌حال دیگر چیزی عوض نمی‌شد. دوباره، یکدیگر را در آغوش گرفتیم و دیگر هرگز او را ندیدم تا این‌که به‌تازگی خبر بدی شنیدم که او مرده است و احساس کردم که دوست خوبی را از دست داده‌ام.

شخصی را که به‌خوبی می‌شناختم و در جوانی صدای زیر مردانه‌ای داشت، مطلب مهمی را به من توصیه کرد که آن را در دوران کوتاه مدت کاریم در اُپرا به کار بستم. او گفت: «چاپلوسی».

«همیشه و بدون ذره‌ای خجالت چاپلوسی کن و اگر در این کار افراط کردی، هرگز خودت را زیر سؤال مبر چون‌که بدون چاپلوسی هیچ چیز ممکن نیست پس به کارت ادامه بده». من درس‌های مهم دیگری را نیز آموختم و نه فقط به تمرین شیوه‌های دیپلماسی پرداختم که در رفتار «بنیک بیوم»[1] مشاهده کرده بودم بلکه آموختم تا چه‌وقت فریاد بکشم و چه‌وقت تهدید کنم. در حقیقت تمام نقش‌های یک کارگردان اُپرا می‌بایست اجرا شود.

در طی یکی از تمرین‌ها، به‌طور اتفاقی صدای دو خوانندهٔ سوپرانو را شنیدم که در طرف دیگر صحنه در گوش یکدیگر نجوا می‌کردند. «این اولین فصل حضورمان در لندن است پس هر آن‌چه که می‌خواهد انجام می‌دهیم و بعداً حرف‌مان را به کرسی می‌نشانیم». در این مورد ابتدا با آنان برخورد کردم

---

1. Binike Beaumount

و در تمرین به‌سان یک فاشیست عصبانی رفتار نمودم که آن‌ها نیز تحت‌تأثیر قرار گرفتند.

خوشبختانه، این درس‌ها فقط در دنیای اُپرای تاریخی به کار می‌رفتند و از آن‌وقت تاکنون پی بردم که در بقیهٔ فعالیت‌های تئاتری، رفتارهای خشن یا پرخاشگرانه کمترین اثری در ایجاد نتیجهٔ خوب ندارند.

در موارد نادری که عصبانی می‌شدم یا تهدید می‌کردم و یا اشک هنرپیشه‌ای را درمی‌آوردم، از صمیم قلب ابراز پشیمانی می‌کردم. یک‌بار هنرپیشهٔ زن فرانسوی برایم از کارگردانی صحبت کرد که با سروصدا ساندویچ می‌خورد و پس از آن پاکت ساندویچ را در طول صحنه مچاله می‌کرد تا فضایی ملتهب را به‌وجود آورد و برخی پیشامدهای غیرمنتظره ممکن بود او را از عصبانیت منفجر کند. این روش برای او نتیجه‌بخش بود بااین‌وجود براساس تجربه‌ام درک می‌کردم که تنش و اختلاف‌نظر در تمرین به هیچ‌کس کمکی نخواهد کرد و فقط آرامش و سکون و اعتمادبه‌نفس بسیار است که می‌تواند بارقه‌ای ناچیز از خلاقیت را به‌وجود آورد.

در کاونت گاردن از روی نومیدی و نیاز بود که برای نخستین بار احساس کردم که به آموزش علاقه‌مندم و کارهای آزمایشی را با خوانندگان نقش‌های اصلی اجرا کردم، بااین‌وجود به‌زودی پی بردم که نتوانسته‌ام برای بهبود اجرای آنان کاری انجام دهم. خوانندهٔ تنوری[1] که من با او کار می‌کردم سابقاً پلیس بود و همهٔ آن‌چه را که می‌توانست انجام دهد این بود که دستانش را با حالتی شق‌ورق بالا و پایین برد، چنان‌که گویی ترافیک را هدایت می‌کند. حتی سعی کردم توجه آن‌ها را به حرکت دست‌ها معطوف کنم و بدین موضوع پی ببرم که نمونهٔ موسیقی متن به‌طور کامل و جداناپذیری در ذهنشان نقش بسته باشد. اگر جملهٔ موسیقی بالا می‌رفت، دست‌ها نیز بالطبع با حالتی گشوده و حرکتی سریع بالا می‌رفتند و هیچ چیزی نمی‌توانست آن‌ها را مهار کند. در

---

1. Tenor

این مورد شکست را پذیرفتم و توجهم را به گروه کُر معطوف کردم. صبح‌های یکشنبه، جلسه‌های طولانی‌تری در نزدیکی بار پشت صندلی‌های لژ داشتیم و یک ساعت را به مردان و ساعتی را به زنان اختصاص داده بودیم. مردان بیشتر معدنچیان ولزی بودند و چنان در گروه‌ها جای می‌گرفتند که گویی در جلسهٔ اتحادیهٔ معدنچیان حضور داشتند و با اکراه به آموزش‌های من واکنش نشان می‌دادند. به آن‌ها آموزش داده بودم که چه گونه بدوند و بر روی زمین بیفتند و پس از آن طوری روی پاهایشان بپرند که نشان‌گر ترس و لذت باشد. بااین‌وجود بانوان مشتاق‌تر بودند؛ آن‌ها با کلاه‌هایی به کلاس من می‌آمدند که روبند کوچکی داشت و یا با گل‌های کاغذی تزیین شده بود و یا از آن‌ها خوشه‌های گیلاس آویزان بود. همان‌طوری که توضیح می‌دادم، با علاقه‌ای خاص گوش می‌دادند: «همهٔ شما بردگانی در حرمسرای مصر باستان هستید.» و آن خوشه‌های گیلاس با شادمانی تکان می‌خوردند.

آشوبی را که من در خانهٔ اُپرای سلطنتی به‌وجود آورده بودم بر نگرانی‌های بسیار مجریان آن دلالت داشت. نمایش «سالومه»[1] آخرین کار بی‌ارزشم بود و با شگفتی آن را نمایش ندادم، با این حال دلایلی آوردم که اگر تصویر صحنه ناخوشایند و نامناسب باشد صحنه از موسیقی فاصله می‌گیرد و اگر صحنه با موسیقی هماهنگ باشد، هر کسی که آن را می‌شنود کاملاً جذب می‌شود. این‌طور به نظر می‌رسد که شیفتگان اُپرا از قباحت و بیگانگی که گریبانگیر آن‌هاست، جدا نمی‌شوند و حتی عجیب‌تر این‌که بسیاری از تماشاگرانی که در قضاوت بصری رقص باله بسیار دقیق هستند آن‌گاه که به اُپرا می‌روند، نازک‌طبعی خویش را از دست می‌دهند. من اجراهای معمولی سالومه را در صحنه‌ای به‌اصطلاح رئالیستی با ستون‌ها و چاهی بزرگ دیده بودم و همان‌طوری که در قرن پیش صحنه‌های متحرک «هنری اروینگ»[2] برای نمایش شکسپیر به نمایش درآمده بودند، دوران باستان نیز بازسازی شد

---

1. Salome 2. Henry Irving

و من کاملاً مطمئن بودم که تصویرپردازی باورنکردنی «وایلد»[1] در قضیهٔ عاشقانهٔ «اشتراوس»[2] محو نمی‌شود و این چنین مبتذل به‌نظر نمی‌رسد و احساس می‌کنم که تصویر صحنه به بدعت و قوهٔ تخیل و حتی پیچیدگی در موسیقی نیز نیازمند می‌باشد. به‌نظر می‌رسید که هیچ یک از هنرمندان حاضر نتوانستند به‌خوبی «سالوادور دالی»[3] این نیازها را برآورده سازند. چندین طرح دالی را برای باله دیده بودم و او به‌طور قطع از حس آزادی و سقوط، حس وسواس‌گونهٔ عاشقانه و به گونه‌ای غیرقابل پیش‌بینی از تخیل برخوردار بود و این احساسات با کارش همخوانی داشتند. در حقیقت آن‌چه او برای نمایش «سالومه» ابداع کرد واقعاً شگفت‌انگیز بود. بااین‌وجود وقتی طرح روی صحنه پیاده شد، خیلی ضعیف از کار درآمد. آن‌گاه من طرح‌های دالی را به رهبر ارکستر، گروه موسیقی و هم‌چنین به قسمت لباس و اجرا پیشنهاد کردم و همهٔ آن‌ها به‌خاطر دیدگاه‌های سنت‌شکنانهٔ وی بسیار عصبانی شدند و دالی نیز حاضر نبود تا برای اثبات استعداد خویش مبارزه کند. از روی ناچاری به او تلگراف زدم که البته هیچ نتیجه‌ای نگرفتم و با پیغامی مرا راهنمایی کرد تا «کرگونی»[4] (یک طراح دیگر) را به جایی به‌خدمت بگیریم. نمی‌توانستم تمرین را حتی برای لحظه‌ای ترک کنم و آن‌قدر رابطه‌ام با رهبر ارکستر خراب شده بود که با من فقط از طریق یک دستیار صحبت می‌کرد. کم‌کم در هر قسمت کوتاه آمد و استانداردهای طرح دالی را مدنظر قرار داد. بدین‌صورت لباس‌های عجیب و غریب عادی شدند و سبک معماری جالب وی پذیرفته شد. نخستین شب به‌خاطر رسوایی بی‌سابقه‌ای که آن‌جا به‌وجود آمده بود، در کنار صحنه هو شدم و روز بعد گوشم از این حرف‌ها پر بود.

حتی پس از آن‌که دالی و واکوویچ یکدیگر را ملاقات کردند، به‌دنبال فرصتی می‌گشتم تا سفر کنم. اروپا همان‌گونه که در کودکی شناخته بودم به‌سان اسکله‌ای تاریک و سایهٔ سیاه انبارها بود و آن‌گاه که کشتی بخار کانال

---

1. Wilde 2. Struss 3. Salvador Dalì 4. Kergoni

به‌سمت «کالایس»[1] می‌رفت، هنوز سیاهی رعب‌آور قاره‌ای پس از جنگ به چشم می‌خورد. اغلب به‌دنبال بهانه‌ای بودم تا به پاریس بروم. همان‌جایی که رایحهٔ تند «گالوها»[2] بسیار لذت‌بخش بود و همه چیز از مترو گرفته تا کافه‌ها طراوت خاصی داشتند. و اگر پاریس از فیلم‌های «کارنه»[3] و عکس‌های بارزی پر شده بود، آن‌گاه به مادرید می‌رفتم و کشف می‌کردم که چه گونه خیابان‌ها به قرون وسطی تعلق دارند، در حالی‌که باغ‌های گیاه‌شناسی حسرت پیروان پروس را دربرداشت، خاک‌آلودگی آن‌ها به‌سان تصویر کارت پستالی قدیمی به‌نظر می‌رسید که پرستاران کالسکهٔ بچه‌ای را در طول نرده‌های آهنی هل می‌دهند و با سربازانی که یونیفورم‌های رنگ و رو رفته بر تن داشتند، دست در دست قدم می‌زدند. به‌نظر می‌رسید که رمان‌های قرن نوزدهم روسی به شهرک‌های اسپانیایی عظیم برده شده‌اند، جایی که در آن در بارسلونا دنیای داستانی پرهیجان و مورد علاقه‌ام را یافتم و به هتل فکسنی رفتم که هتل «اورینت»[4] نام داشت و بدون هیچ دلیلی با کاغذهای مارک‌دار هتل به همهٔ دوستانم نامه نوشتم. در لیسبون[5] به اهل تئاتر معرفی شدم، بااین‌وجود جذابیت شهر به‌خاطر این بود که فاحشه‌خانه‌های خیابان‌های مشخصی توجهم را جلب کرد و جالب این‌جا بود که این شهر هیچ سنخیتی با آکسفورد[6]، بیرمنگام[7] و استراتفورد[8] و حتی اون[9] نداشت. برای یک لحظه در «تانگیر»[10] گم شدم و همان‌جا بود که برای نخستین‌بار با شرق روبه‌رو شدم و گرما و گردوخاک، انبوه کودکان در خیابان‌های باریک و مردانی مشکوک که در کافه به من نزدیک می‌شدند و می‌پرسیدند که اگر می‌توانم به آن‌ها کمک کنم تا داروی ضدبارداری یا سیم خاردار وارد کنند، در همه‌جا موج می‌زد. با این‌حال علاقه‌مند بودم که برای مادرم از پیرزنی روغن زیتون بخرم که روی زمین نشسته بود و شیشه‌های غیرقانونی روغن را در زیر پیراهن سیاه‌رنگ و

---

1. Calais 2. Gauloises 3. Carné 4. Hotel of Orient 5. Lisbon
6. Oxford 7. Birmingham 8. Stratford 9. Avon 10. Tangier

گشاد خود مخفی کرده بود.

در ابتدا، سالوادور دالی بهانهٔ خوبی برای دیدار از اسپانیا به‌نظر می‌رسید، بااین‌وجود ما یکدیگر را برای نخستین بار در پاریس ملاقات کردیم. در میهمانخانه‌ای شیک در «نیولی»[1] همان‌طوری که پیانیست می‌نواخت و به‌شیوهٔ موسیقی نمایش «سالومه» می‌خواند، حرف‌های یکدیگر را در حضور کنتسی آشنا می‌شنیدیم. آن‌چه در نظر او بااهمیت جلوه می‌کرد این بود که من نمایندهٔ کاونت گاردن بودم و او نسبت به شهرت بسیار حساس بود. او با چنان احساسی از آرزویش برای ساخت افکت‌های تئاتر صحبت می‌کرد که هیچ‌کس آن را تاکنون ندیده بود. این صحبت‌ها باعث شد تا او را به‌عنوان مرد مورد نظرم بشناسم و او به توصیف ایده‌های صحنه‌پردازی خود با شلنگ آتش‌نشانی پرداخت که وقتی شیر آب باز می‌شد شلنگ‌ها باد کرده و تکان می‌خوردند و به‌صورت اشکال عجیب و غریب پیچ و تاب می‌خوردند یا صحنهٔ نمایشی با بشقاب‌های چینی ساخت که به‌ناگاه روی زمین افتادند و شکستند یا رقص باله را به گونه‌ای طراحی کرده بود که در آن رقاصان صدها چتر سیاه بسته را روی صحنه پخش می‌کردند تا دریاچه‌ای شکل گیرد و آن‌گاه که قهرمان لودویگ باواریا خود را غرق می‌کرد، دریاچهٔ سیاه چترها پدیدار می‌شد و چترها ناگهان باز می‌شدند و پارچهٔ سیاه روی جسد او را به‌وجود می‌آوردند و بدین‌سان متقاعد شدم که او می‌تواند بزرگ‌ترین نوآور افکت‌های صحنه و وسایل و اسباب آن پس از ماسک‌های سبک باروک باشد. از من دعوت کرد تا همراه وی در خانه‌اش در «کاداک»[2] اقامت گزینم و ثابت کرد که میزبانی فهیم و به‌طور تحسین‌برانگیزی همکاری جدی می‌باشد. آن‌زمان با بزرگ‌ترین سوررئالیست زندگی می‌کردم و هیچ نشانی از عادت‌های عجیب در رفتارش نمی‌یافتم و این رفتارها مرا به‌طور عجیبی ناامید می‌کرد، تا این‌که یک روز صبح او را با دو شاخهٔ گل در سوراخ‌های بینی‌اش دیدم،

---

1. Neuilly 2. Cadaquès

درحالی‌که یکی از انگشت‌های خود را بلند کرده بود و گفت: «میهمان داریم».

در هنگام صرف ناهار از فیلمی صحبت می‌کرد که می‌خواست کارگردانی کند. او می‌گفت، اصل مزخرفی در سینماست که همیشه در برابر دوربین لحظات هیجان‌انگیز داستان اجرا می‌شود. معتقد بود که این کار واقع‌نمایی نیست و برخلاف اصل هدف‌گیری، دوربین را در مرکز وقایع قرار داد. در عوض بیننده، طرحی بی‌معنا و معمولی را تماشا می‌کند و به‌فرض دوربین روی دیواری متمرکز می‌شود و گاهی اوقات زانو یا بینی شخصی برای لحظه‌ای وارد کادر شود. او رویدادهایی هیجان‌انگیز را پیشنهاد می‌کرد و ما را تحت تأثیر قرار می‌داد. هم‌چنین در ادامه به توصیف طرحی پرداخت که هر روز صبح بدان می‌اندیشید و آن را نتیجهٔ رابطهٔ جدید خود با کانت گاردن می‌دانست. امیدوار بود که نمایش سالومه برای او فرصتی به‌وجود آورد که در آینده اُپرای سلطنتی بودجهٔ نامحدودی را در اختیارش قرار دهد. پس از آن در مطبوعات اعلام کرد که برای نخستین بار می‌خواهد کشتی مسافربری اقیانوس‌پیمایی حقیقی را به‌روی صحنهٔ اُپرا ببرد. با جاروجنجال بسیار سراشیبی عظیمی را از جنس «تمس»[1] بالای سالن تئاتر ساخت. دیوار پشت صحنه را خراب کرد و جرثقیل غول‌آسا و پرهزینه‌ای نصب شد و کابل‌ها به کشتی متصل شدند. زمان اجرای بی‌نظیر اعلام شد و این‌گونه همهٔ نخبگان لندن هجوم آوردند تا صندلی‌های بسیار گران را بخرند.

آن‌گاه که شب فرا رسید، پرده بالا رفت، تماشاگران چه دیدند؟ او به‌صورت نمایشی روی صحنه ایستاد و ما می‌دانستیم که می‌خواهد کلکی سوار کند. چیز بیشتری از آن‌چه که همیشه در اجراهای رقص باله دیده می‌شد، به‌چشم نمی‌خورد و وی در حالی به کار خود ادامه می‌داد که شکاف‌ها و خط‌هایی، کرباس «سیلورامای»[2] ثابت کاونت گاردن را از شکل انداخته بود. همان‌طوری که آن کشتی عظیم سفر شکوهمند و آرام خود را آغاز کرده

---

1. Thames 2. Cyclorama

بود و به بالای سراشیبی می‌رسید، تماشاگران صداهای جیرجیر، خش‌خش و بامپ‌بامپ زیادی را می‌شنیدند که خبر از نزدیکی کشتی می‌داد و هیجان به اوج خود رسیده بود و تنش غیرقابل تحمل به‌نظر می‌رسید و به‌ناگاه خط عمودی جدیدی در شکاف‌های غالب به‌وجود آمد و بدین‌سان دماغهٔ کشتی مسافربری به‌طرف آسمان نقاشی شده هل داده شد. این طراحی صحنه فقط حرکتی جدید بود، حرکتی که به توصیف اثری شکوهمند پرداخته بود و تصویری عجیب و به‌یادماندنی را به نمایش می‌گذاشت، زیرا خود اثر پنهان مانده بود. دالی درحالی‌که سبیل‌هایش را تکان می‌داد گفت: «چیزی را باید نشان داد که مردم می‌خواهند و این خیلی بد است.» زیاده‌روی‌ها و کارهای بیهوده او برایم از معنایی خاص برخوردار بود که نوعی منطق را نشان می‌داد و به‌نظر می‌رسید که درک بیشتری از نگرش‌های نه چندان جدی داشت که در تئاتر معمولی یافت می‌شد.

دالی در کلبهٔ ماهیگیری کوچکی روی دریاچه به من جا داد که آن‌جا را برای اقامت دوستانش در نظر گرفته بود. روی رُف کتابی از «پرنس ماتیلد گیکا»[1] بود. البته این کتاب به کلبهٔ دالی تعلق نداشت و من هرگز به این اثر برخورد نکرده بودم. همان‌طوری که صفحات آن را ورق می‌زدم، نخستین چیزی که به چشمم خورد، عکسی از یک قطعهٔ شکوهمند بنایی قدیمی بود که نرده‌های منظمی روی آن قرار داشت و پس از آن به بررسی رابطهٔ بین تاق‌نماها، تاق‌های قوسی و ستون‌ها پرداختم تا نشان دهم که ابعاد آن‌ها در ظاهر برابر می‌باشند. و بدین‌نتیجه رسیدم که فاصلهٔ بین ابرو تا بینی و گونه تا لب که به مقولهٔ تابلوهای معروف مربوط می‌شود، به نوبهٔ خود به معماری نیز ربط می‌یافت و آن‌ها را به هندسه مربوط می‌ساخت و هارمونی‌شان از ارقام جداناپذیر به‌نظر می‌رسید و موضوع زیبایی آن‌ها با قوانین آمیخته بود. برای

---

1. Princ Matila Ghika

نخستین بار اصطلاح مسحورکنندهٔ «قطعهٔ طلایی»[1] را شنیدم. و ناگهان دالی از طراحی صحنهٔ نمایش «سالومه» کنار کشید، به‌خاطر این‌که من اثری را یافته بودم که تمام فکر و ذکرم را به خود جلب کرده بود. عادت داشتیم در مدرسه از یکدیگر بپرسیم: «چه رشته‌ای می‌خواهی بخوانی؟» «علوم یا ادبیات؟ اگر زیست‌شناسی برمی‌داشتی، با مذهب کار نداشتند. اگر درس فیزیک برمی‌داشتی، هنر حذف می‌شد.» نمی‌فهمیدم که این رویداد مهم چه‌گونه به دو مقولهٔ متضاد تقسیم شده بود و به چه صورت درک شده و یا مشخص می‌گردید. تمام توضیحات رموز جذاب عالم برحسب ارقام بودند و خشکی این معادلات بود که مرا بیزار می‌کرد. از خود می‌پرسیدم که یک عدد چه‌طور می‌تواند صمیمیتی را نشان دهد که دنیای زندگی را به‌هم پیوند می‌دهد.

آن‌گاه که من کار تئاتر را آغاز کردم، هیچ آموزش دانشگاهی ندیده بودم و از احساسات و غریزه‌ام به‌عنوان راهنمایم سود می‌جستم. بااین‌حال این کار مرا متنفر نساخت و برعکس، ارزش‌های آن را به‌سان ابزاری مدنظر قرار دادم که از قدرت تشخیص، سازماندهی و پاسخ‌گویی برخوردار بود. بااین‌وجود با شگفتی مشاهده کردم که تصمیماتی که غریزهٔ محض در آن دخالت دارد، بازتاب دستوری پنهان می‌باشند که ذهن خودآگاه قادر به تشخیص آن نیست. پی بردم آن‌گاه که با طراحی مشغول کار بودم، قطعاتی مقوایی را در میان مدل صحنه گذاشت تا به‌طور تجربی دریابد که چه طرحی مناسب به‌نظر می‌رسد و ناگهان از کار دست کشیدیم و فریاد زدیم: «شش تا زیاد است، پنج تا را امتحان کنیم!» از خودم پرسیدم چرا؟ چرا سه عدد تاق‌نما هماهنگ با چهار تاق‌نما می‌باشد؟ به من گفتند که «این موضوعی فرهنگی است» بااین‌حال این حرف را قبول نداشتم. چراکه در تمرین از هنرپیشگان می‌خواستم تا کوتاه‌تر قدم بردارند یا کنار هم حرکت کنند تا فاصلهٔ مناسبی داشته باشند که آن فاصله نه بیشتر شود و نه کمتر؟ چرا یک لحن صدا درست‌تر از دیگری است؟

---

1. Golden Section

بااین‌وجود بیش از پیش متقاعد شدم که در پس سلیقه، قضاوت هنری و رسوم فرهنگی، مقیاس‌ها و نسبت‌های مشخصی نهفته است که ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و به همین‌خاطر احساسات لازمهٔ طبیعت کار هنری می‌باشند.

آن‌گاه که برای نخستین بار کتابی در مورد «اینشتین»[1] خواندم. نظریهٔ نسبیت وی تخیلاتم را دربرگرفت، به‌خاطر این‌که نشان داده بود که چه گونه در درون هر اندازه گیری فاکتوری نهفته است که فیزیک کلاسیک آن را نادیده می‌گیرد و به‌طوری که حاصل مطلق دو به اضافهٔ دو همان‌گونه که در دوران کودکی آموخته بودم، از لحاظ نسبی فقط چهار می‌شد.

لحظه‌ای که آموختم دو به اضافهٔ دو لزوماً چهار نمی‌شود، علم به زندگی‌ام وارد شد و شعر نابی گشت که منطق پیش‌پا افتادهٔ عقلانی مرا به‌هم ریخت و گستردگی ناشناخته‌ها را از نو آشکار ساخت و اسباب شگفتی بسیاری را فراهم آورد. پرسشی در ذهنم نقش بست که می‌تواند فاکتور دیگری نیز وجود داشته باشد، بدین‌سان به تأمل پرداختم و روی هر بُعدی کار کردم و توانستم آن را فاکتور احساسات بنامم و ویژگی پیچیدهٔ آن باعث شد تا عملکرد اتم به رویداد زندگی نزدیک‌تر شود. همان‌گونه که شرطی شده بودیم، از دوران کودکی گمان می‌کردیم که هر عدد مشابه عدد بعدی است، بااین‌حال اکنون در تجربیات روزانه‌ام بدین موضوع پی‌برده‌ام که هر تصویری زنده است و قدرت احساسی خویش را به‌همراه دارد. هیچ چیزی از علم اعداد نمی‌دانستم زیرا این علم بر پایهٔ مشاهدهٔ علمی استوار بود. از این‌رو برای خودم یک تئوری جدید پست ـ اینشتینی ابداع کردم که در آن همهٔ معادلات یک فاکتور را دربرداشتند که «بعد کیفیت» نامیده می‌شد. همهٔ آن‌چه که بدان می‌اندیشیدم این بود که شکاف بین علم، هنر و مذهب را از میان بردارم و آن‌ها را در تجربه‌ای قابل فهم و مشاهده با هم یکی کنم. از کشف

---

1. Einstain

خودم آن‌قدر شگفت‌زده بودم که می‌خواستم از روی پشت‌بام‌ها فریاد بزنم «یافتم! کیفیت! کیفیت‌های متفاوت واقعی‌اند.» و کتاب گیکا تأیید غیرمنتظره‌ای از نخستین الهام ساده‌لوحانهٔ من بود. در بازگشت به خانه سعی کردم تا از کتاب کپی بگیرم که موفق به این‌کار نشدم.

چندی بعد آن‌گاه که دوباره به پاریس رفته بودم به جورج واکویچ تلفن زدم و او گفت دوستانش را برای صرف ناهار دعوت کرده و از من خواست به آن‌ها ملحق شوم. یکدیگر را در آپارتمان دوخوابهٔ کوچک و ملال‌آوری ملاقات کردیم و زوجی که چندان جوان به‌نظر نمی‌رسیدند با جورج در آشپزخانه مشغول کار بودند؛ همان‌طور مرا با نوشیدنی در اتاق‌نشیمن تنها گذاشته بودند و من بیخودی به کتابی نگاه می‌کردم که روی میز باز بود.

اگر به‌خاطر دالی نبود و من آن اثر گیکا را مطالعه نکرده بودم، این‌چنین در برابر طراحی ساده درنگ نمی‌کردم که در نگاه نخست به‌نظر می‌رسید که قطعه طلایی را تداعی می‌کند. بااین‌وجود، همان‌طوری که موسیقی متن همراهی را می‌خواندم، بدین موضوع پی بردم که نویسنده کاری متفاوت و حتی بسیار غیرمنتظره انجام داده است. او به گام‌های موسیقی اشاره می‌کرد و برای بیان ایده‌ای حیرت‌انگیز از گام‌های هشت‌گانه استفاده کرده بود. ذات و کیفیت تجارب بشری به‌درستی در جای خویش و در فراز و نشیب میزان انرژی هیجانات متفاوت مشخص می‌شود. این مطلب بدین‌معناست که حتی وقتی که زندگی در ساده‌ترین حالت است، فرآیندی وجود دارد که از طریق آن درشتی زندگی ملایم‌تر می‌شود و این فرآیند اتفاقی نیست. برای نخستین‌بار با یک زبان معاصر روبه‌رو شدم، که با پرسشی سازگاری داشت که ذهن مرا به خود مشغول کرده بود. واقعیتی مرا به‌خود جلب کرده بود که علم از روش‌شناختی برخوردار نیست تا بدان فراز و نشیب تجارب بشری را در تمام مدت ارزیابی کند. بااین‌وجود همه چیز در زمان خود به همان اندازه «بدتر یا بهتر» درک می‌شود و این تنها شیوهٔ «تشخیص ارزش» نیست. بلکه

تشخیص حقیقی بر پایهٔ درک عمیق ارزش‌های نهفته استوار است که بدون آن زندگی بشر معنایی ندارد. برای هر هنرمندی سطح نیکی، بدی و سطح کیفیت تجربه‌ها همواره وجود دارد و این خود راهنمایی برای نوآوری هنری است.

برای علم، سطح کیفیت از واقعیت قابل اندازه گیری برخوردار نیست و از این‌رو با واژهٔ دوگانهٔ «ذهنی»[1] کنار گذاشته می‌شود. و این تصویری از فضای پیرامون ما بود که در چنین شرایطی نه مطمئن بود و نه بی‌طرف. بااین‌وجود، این موضوع برداشت جدیدی را در اصطلاحات علمی خاص ارائه می‌دهد که چه‌گونه ارزش‌های حسی به مقوله‌های عینی‌تری به‌سان دوست داشتن، تنفر و سلیقهٔ شخصی مربوط‌اند. ارزش‌های حسی بین تجربه‌های مبهم درونی ما رابطه برقرار می‌کنند و بااین‌وجود است که آن‌ها طرحی دقیق از دنیایی درخور توجه را تصور می‌کنند.

سرانجام به‌طور اتفاقی به دانشی دست یافتم که در آن بیننده با آن‌چه که آن را مشاهده می‌کند به‌هم می‌پیوندد و در جایی که علم به انسان مربوط بوده سطح کیفیت تجربهٔ انسانی از ساختارهای قابل اندازه گیری جداناپذیر بود.

در برابر چشمانم، شخصی این الهام را به زبانی بسیار دقیق توصیف می‌کرد ولی هرگز برایم موقعیتی پیش نیامد تا این کشف جدید علاقهٔ شدیدم را به تئوری تقویت کند. این حقیقتی است، که بزرگ‌ترین تئوری‌ها در مورد سرشت زندگی بی‌معنی هستند مگر آن‌هایی که از تجربه‌های سخت به دست آمده‌اند. بااین‌وجود تجربه‌هایی بودند که من هنوز آمادگی پذیرش آن‌ها را نداشتم.

آموختم که چه‌گونه ایده‌ها را در ذهنم گردآوری کنم و از این راه زندگی در قصری از اندیشه‌های برجسته را تجربه کردم. همهٔ این ایده‌ها در زمانی شکل گرفت که زندگی من از رویدادهای مسرت‌بخشی لبریز بود. در طی این سال‌ها رویدادهایی به‌صورت تصادفی به‌وقوع پیوستند، بااین‌وجود هر کدام

---

1. Subjective

از آن‌ها پایان خوشی داشتند. اغلب زندگیم به‌سان فیلم‌نامه‌ای خوش‌ساخت و ساده به‌نظر می‌رسید و من از هر گرایش شگفت‌انگیزی استقبال می‌کردم و به‌طور خطرناکی اطمینان حاصل کرده بودم که هر آن‌چه را که سد راهم می‌شد را می‌توان برداشت هم‌چون نویسنده‌ای پنهان با راه‌حلی جالب که همه چیز را برطرف می‌نماید.

در فاصلهٔ بین ملاقات ناتاشا و ازدواج ما، من با زن جوانی به نام «جین»[1] زندگی می‌کردم که متأسفانه رابطه‌مان ازهم‌گسیخته بود و برای بهبود آن ما به پاریس رهسپار شدیم، بااین‌حال در طول مسیر با هم مشاجره می‌کردیم و برای این‌که به این مشاجره پایان دهیم، قطار شب را به مقصد فلورانس سوار شدیم. سفر خیلی ناراحت‌کننده بود و همان‌طوری که ما بیرون از قطار قدم می‌زدیم، رابطه‌مان به مرز فروپاشی رسیده بود. هیچ‌کدام شهر را نمی‌شناختیم، بااین‌وجود با سکوتی آزاردهنده در کنار هم، در امتداد سکوی راه‌آهن قدم می‌زدیم تا از ایستگاه خارج شدیم و به خیابان رسیدیم. هنوز مستقیم می‌رفتیم تا به نقطه‌ای رسیدیم که جاده از هم جدا می‌شد. من به سمت راست رفتم و تصمیم گرفتم تا اگر همراهم به دنبال من می‌آید سرم را برنگردانم و او را نبینم.

پس از چند دقیقه‌ای به اطراف نگاهی انداختم. او رفته بود و آن رهایی توأم با حس آزادی بود که ناگهان شادمان شدم. تصمیم گرفتم که دیگر او را نبینم و به طرف خیابان‌های فرعی تاریکی راه افتادم تا این‌که خارج از شهر هتل کوچکی را یافتم. بعداً به‌هنگام عصر، دکمهٔ آسانسور را فشار دادم و کابین چوبی قدیمی با صدای ناراحت‌کننده‌ای پایین آمد تا به طبقهٔ من رسید و همان‌طوری که درِ بیرونی آسانسور را باز می‌کردم، جین نیز درِ داخلی را باز کرد. به‌نظر می‌رسید که سرنوشت ما را با هم آشتی خواهد داد، بااین‌حال به هم بی‌اعتنا بودیم و سرنوشت قصد دیگری داشت، به‌خاطر این‌که اتفاقی ما را

---

1. Jean

دوباره به‌هم نزدیک کرد و این موضوع چند ماه بعد عملی شد و وسوسه‌ای ناگهانی مرا وادار کرد تا به وی تلفن بزنم و به آپارتمانش بروم. در آن‌جا بریدهٔ روزنامه‌ای روی پیش‌بخاری افتاده بود و هم‌چنان که صحبت می‌کردیم، بیخودی به آن نگاه می‌کردم تا این‌که پی بردم که این همان کتابی بود که آن را در پاریس، در منزل دوستان واکویچ دیده بودم. در کتابی به نام «کاوش اعجاب‌آور»[1] که اثر فیلسوف «روسی اوسپنسکی»[2] بود، نویسنده در آن ادعا کرده بود که تعالیم کهن سینه به سینه به وی انتقال یافته است به شکلی که فقط به حرف «گ»[3] اشاره می‌کرد و بر این باور بود که حرف نخست اسم وی است.

آن‌گاه که کتاب را می‌خواندم، از خود پرسیدم که این نام کیست که در پشت این نامهٔ اسرارآمیز آمده است و حالا جین برایم شرح داد که «گ» نمایندهٔ اسم گارد جیف است و ادامه داد: «کتاب از موضوعی متفاوت برخوردار است و آموزش کامل آن واقعاً متفاوت است».

پرسیدم: «منظورت چیست؟»

او گفت: «شخصی در لندن است که مسؤولیت این آموزش را برعهده دارد.»

«چرا در مورد آن چیزی به من نگفتی؟»

«موضوعی نبوده که من در مورد آن صحبت کنم، چون که این موضوع کاملاً شخصی است. در ضمن این آموزش خیلی مشکل است ولی اگر بخواهی، می‌توانم تو را معرفی کنم».

روایتی باستانی است که می‌گوید هر شب پیش از آن‌که به‌خواب بروی باید از کسی سپاسگزاری کنی که شما را به سمت آموزگاری سوق داده است. البته من به این عقیده چندان پای‌بند نبودم، بااین‌وجود همان‌طوری که می‌نویسم، همین‌جا سپاسگزار هستم. عصر چند روز بعد در داخل دروازهٔ یکی از خانه‌های بزرگ و قدیمی لندن قدم می‌زدم که در خیابانی مشجّر به‌نام

---

1. In Search of Miraculous 2. Ouspensky 3. G.

«هامیلتون تریس»[1] قرار داشت. درِ جلویی بشقاب‌های مات شیشه‌ای داشت که درون قاب چوبی جای گرفته بودند و در یکی از آن‌ها سایهٔ شخص منتظری مشخص بود. آن تصویر، تخیلاتم را برانگیخت و حس مرموزی مرا به هیجان آورد و در عین حال دچار بدگمانی شدم. بخشی از وجودم در این آرزو بود تا فرصتی بیابد و به این ماجرا بخندد و بخشی دیگر آن را به‌سادگی پذیرفته بود.

یک لحظه بعد، همهٔ آن عجایب از بین رفتند و آن سایه به شخصی عادی تبدیل شد که منتظر بود تا میهمانان را به داخل دعوت کند. حالا دیگر این توصیف بی‌اهمیت است. آن‌جا اتاقی بود که افرادی در آن نشسته بودند بااین‌وجود این نیز اهمیتی نداشت. محیط عادی به‌نظر می‌رسید با این حال نحوهٔ برخورد آن‌ها بی‌نظیر بود. کلمات ساده‌ای شنیدم که درست به‌نظر می‌آمد. کلماتی که از درک، صحبت به‌میان می‌آوردند که می‌توانستند بی‌درنگ ارتباط برقرار کنند و نیازی به نوشتن یا تئوری نداشتند و از اصول ساده‌ای برخوردار بودند که هر چیزی نباید با بی‌تفاوتی پذیرفته شود و همه چیز باید مورد تردید قرار گرفته و در مورد صحت آن تحقیق به‌عمل آید و اگر حقیقتی آزموده شده و دوباره فهمیده شود و قدم به قدم با تجربهٔ شخصی به اثبات برسد، فقط به معنا و اعتقادی راسخ نیاز دارد.

من ایستادگی زیادی داشتم، بااین‌وجود چیز عجیب و غریبی نبود که بدان اطمینان نکنم، در عوض از من خواسته شد تا بدون خیال‌پردازی و داستان‌سرایی با افراد عادی کار کنم و چیزهایی بود که مرا وادار می‌کردند تا با آن‌ها برخورد کرده و با دشواری آن‌ها را بپذیرم.

استاد «جین هیپ»[2] بود. او آمریکایی بود و قد کوتاهی داشت و لباس مردانه‌ای پوشیده بود و موهای خاکستری کوتاهی داشت. در دورهٔ گرترود

---

1. Hamilton Terrace 2. Jane Heap

«اشتاین»[1] و «جیمس جویس»[2]، او از شخصیت ادبی برجسته‌ای در پاریس برخوردار بود. در آن‌جا نخست گارد جیف را ملاقات کرد و بی‌درنگ پی برد که همهٔ تلاش‌ها و فعالیت‌هایی که زندگی او را پر کرده‌اند بخشی از تحقیقی بوده است که هنوز مسیر خود را نیافته بود. در عمق وجود خویش همیشه نیازی به برداشت دیگری احساس می‌کرد که می‌توانست به استعدادهای گوناگون وی معنا ببخشد و دنیای بیرون را به هدف دیگری برای زندگی پیوند دهد. وی اغلب می‌گفت: «ما یک دنیای بیرونی داریم و یک دنیای درونی.» و در شخصیت جورج ایوانویچ گارد جیف راهنمایی یافته بود که بدان نیاز داشت تا دورهای اسرارآمیز را درک کند. وی مهربان، تندخو و دلسوز بود و آن‌گاه که سخن می‌گفت، صحبت خود را با پرسشی ساده آغاز می‌نمود و دورنمایی گسترده از درک زندگی را می‌گشود و ریزترین جزییات زندگی روزمره را به قوانین پیوند می‌داد و تلاش می‌کرد تا برای همهٔ انسان‌ها موقعیتی مناسب فراهم کند. نحوهٔ بیان او باگویش محلی و خیابانی شمال مرکزی ایالات متحده آمیخته بود و در مورد همه چیز قضاوت صحیحی داشت و هر وقت که نیاز بود، به شنونده شوک ناگهانی وارد می‌کرد؛ و به‌سان برخورد راکتی به توپ پینگ‌پونگی بود که به تور نزدیک شده بود. در خلال صحبت‌های وی، پی بردم که «سنت» معنایی غیر از کهنه‌پرستی بی‌حاصل دارد و این همان موضوعی بود که در تئاتر از آن بیزار بودم. روش شرقی را آموخته بودم تا به‌سان سنگی گرانبها دانشم و سرچشمه‌های آن را پنهان سازم و کشف آن را سخت بنمایم و بدین‌سان محققی به ارزش آن پی می‌برد که بهای آن را پرداخته باشد. او نشان داد که چه گونه هر مذهبی به‌سرعت درجهٔ اخلاص خود را از دست می‌دهد به‌طوری که به‌سادگی به دیگران توصیه می‌کند تا کسی خود را به کار دشوار وادار نکند.

کتاب‌های تحسین‌برانگیز بسیاری هستند که نشان می‌دهند که این

---

1. Gertrude Stein 2. James Joyce

آموزش‌ها چه معنایی را دربردارند و نیازی نیست تا در این مورد چیز بیشتری بگویم با این‌که خودم باید آن‌ها را تجربه کرده باشم. به‌نظر می‌رسید که نخستین ملاقات برایم حقایق مهمی را دربرداشت و این‌گونه به‌نظر می‌رسید که این حقایق با تجربه‌های چهل سال بعد نیز برابری خواهند کرد. کار مدرسه بر ایده‌های اسرارآمیزی استوار بود که مشابه آن در مدرسه‌های معمولی یافت نمی‌شد. کسی کلاس به کلاس بالا نمی‌رفت و این‌جا یک کلینیک نبود و هرگز کسی در آن بهبود نمی‌یافت. در نخستین گام واقعیت درخور توجه این بود که هر جایی که خارج از این‌جا بود فضایی دیگر به‌نظر می‌رسید. به‌تدریج در کمال تأسف و شگفتی دریافتیم که هر کسی که بدان‌جا می‌آمد واقعاً به اشتباه می‌افتاد.

پس از چند هفته از جین پرسیدم: «بزرگ‌ترین مشکلم برای درک واقعی چیست؟» و او فوری پاسخ داد: «پیتر»[1].

آیا این درست بود که دیگر نمی‌توانستم همان‌گونه که در سن چهارده سالگی روی زمین می‌خوابیدم و می‌توانستم ضربان زمین را حس کنم، به حقیقت دست یابم؟

اکنون تجربه‌ام به‌سان پاندول در حال نوسان بود و مرا بین مردم و شهرها، بین سفر و تئاتر و بین شیوه‌های گوناگون زندگی هل می‌داد. همیشه نسبت به هر آیین و عقیده و برنامه‌ای که تضادها را نادیده می‌گرفت، سوءظن داشتم. مفهوم هرج‌ومرج ضرورتی برای نظم، امید برای عمل و توان برای بی‌تحرکی است، خاموشی که فقط به صدا حس می‌دهد، نیاز که پیش می‌آید و فضیلتی که از دست می‌رود، تعادلی که بین زندگی درونی و بیرونی حاصل شود، تنگنایی از آن‌چه که داده شده و از آن‌چه دریغ می‌شود، از آن‌چه که خواسته شده و رد می‌شود، همان مضامینی بودند که به سمت آن‌ها کشیده شدم. تغییر سبک، مکان و وزن زندگی مستقل و مسرت‌آمیزی را به‌وجود می‌آورد،

---

1. Peter

بااین‌حال، حس وجودی یک گلوله کلاف نیز نیاز ژرفی دربر دارد تا به یک رشته نخ برسد، نخی که می‌بایست به هر قیمتی گلولهٔ کلاف را از چرخش بیهوده در فضای خارج نجات دهد.

تابلویی این‌جا هست که وقتی من با ناتاشا نخستین تعطیلات خود را در «ایشا»[1] می‌گذراندیم آن را از پسرکی نه یا ده ساله خریده بودم. او چه‌گونه این تصویر عجیب را به من غالب کرد؟ این چیزی بود که هرگز آن را نفهمیدم، بااین‌وجود این تابلو مرا تا امروز تسخیر کرده است. در خطوط آبی تیره، تابلو اسب بزرگی را در حالت تاخت نشان می‌دهد که به‌طرف آسمان پریده بود و سم‌هایش در حال هجوم بودند و سرش را با شکوهی خاص به عقب برده بود، درحالی‌که گردن دیگر اسب به زیر همان بدن تنومند می‌پیچید، به روی پایش سکندری خورده بود و بدین‌سان به‌نظر می‌رسید که اسب بر روی پاهایش بلند شده و در عین حال به‌طرف زمین تلوتلو می‌خورد. هر دو حرکت در مقایسه با یکدیگر بی‌اندازهٔ پویا به‌نظر می‌رسید و بدین‌سان جهش و خیزش اسب در هوا معلق مانده بود.

این تصویر به‌صورت زنده و ابدی در ذهنم جای گرفته است و به‌عنوان یکی از ارزشمندترین و شخصی‌ترین نمادهای من باقی ماند که پر از ابهام بود. آیا پسرک با شهودی که از ناخودآگاهش برخاسته بود، تشخیص می‌داد که هر آن‌چه که بالا می‌رود باید فروافتد؟ آیا این موضوع اشتباهی غم‌انگیز بود یا شهود دیگری در کار بود که به وی می‌گفت که در اغنای سری که به سمت زمین بود همیشه یک جفت پای دیگر امکان پرش مجدد را به سمت آسمان فراهم می‌کرد؟ این تصویر گاهی از ته دل با من صحبت می‌کرد زیرا همهٔ احتمالات با هم در آن وجود داشتند، عبور کردن، خطا کردن، ضرورت پیشرفت، تأکید بر پرواز و گریزناپذیری سقوط، جملگی در این تصویر به‌چشم می‌خوردند که می‌توانست با پرشی مجدد ادامه یابد؟

---

1. Ischia

این اسب به‌سان یک آیینه یا حتی نقشه‌ای بود که گذشته و آیندهٔ مرا به تصویر کشیده بود.

یک‌بار مجبور شدم تا لباس‌های رسمی‌ام را در تاکسی عوض کنم و با سرعتی سرسام‌آور از فرودگاه «گلاسگو»[1] به نمایش شب نخست فستیوال «ادین‌برو»[2] بروم و همان‌طوری که در حالت قیچی‌مانند روی صندلی عقب پیچ و تاب می‌خوردم، پاهایم در هوا معلق بود و تلاش می‌کردم تا با حرکات آکروباتی دشوار شلوارم را به‌صورت وارونه عوض کنم و برای این کار دسته‌های صندلی ماشین کوتاه و سقف آن بسیار پایین بود و رانندهٔ عصبانی فریاد زد: «حالا، حالا، قربان، نه وقتی که از وسط روستا می‌گذریم.» احساس کردم که به نشانهٔ مرموزی از زندگی جلب شده‌ام که در آن هنگام مرا هدایت می‌کرد. پس از آن، شاید بیش از اندازه به «تجربه» اعتقاد پیدا کردم و البته امروز دقیق‌تر شده‌ام و در انتخاب تجربه‌ها و اهدافی دقت بیشتری به خرج می‌دهم که آن‌ها را به کار می‌گیرم. سپس بدون فکر شروع به کار کرده و هر جذابیتی را دنبال می‌کنم. وسوسه‌ها و افراط کاری‌های بسیاری بودند که من آن‌ها را نپذیرفتم و امیدوار بودم تا به‌سان زندگی‌های بسیاری می‌توانستم با آن‌ها کنار بیایم. در تئاتر، هیجان در تحرک بود و هرگز در نتیجهٔ کار خلاصه نمی‌شد. این درگیری با دیگران بود که هر روز مرا مسحور می‌کرد. آن‌گاه که نمایش به‌خوبی پیش‌می‌رفت، دوستان می‌گفتند: «ما باید خوشحال یا مغرور یا خرسند باشیم» و چون نمی‌خواستم آنان را ناامید سازم، معمولاً پاسخ مثبت می‌دادم. بااین‌وجود، حقیقت این بود که هرگز این‌گونه از پایان کار لذت نمی‌بردم زیرا آن‌چه قرار بود انجام شود، انجام شده بود و یکی از احساس‌هایم رهایی یا کشف مجددی بود که همهٔ اتفاقات یک‌بار دیگر در برابرم گسترده بود. همیشه مطمئن بودم که پیش از آن‌که یک نمایش به پایان برسد، قبلاً نمایش دیگری شروع شده بود تا از شکست نمایش جلوگیری

---

1. Glasgow 2. Edinburgh

شود. حتی یک‌بار در سر تمرین‌ها بدجوری مطمئن شده بودم که دست‌کم برای ادامهٔ شجاعانهٔ نمایش تحسین خواهم شد و به‌همین جهت بیمار شدم. پس از شب‌های نخست نمایش به سفر می‌رفتم و در هواپیما نقدهای نمایشم را می‌خواندم و گاهی اوقات مجبور می‌شدم تا برای دیدار مجدد هنرپیشگان بازگردم. به خودم می‌گفتم، همه چیز تمام شد و کار انجام شد.

زندگی پرشوری بود، همه چیز ناگهان شروع می‌شد و نزدیکی آرمان‌ها مشوق اصلی ما بودند. پس از کاونت گاردن دوباره در استراتفورد بودم و بعد لندن و نمایش پشت نمایش بود و من از یک نمایش به نمایش دیگر می‌رفتم و بدین‌معنی بود که دوره‌های تمرین از سه یا چهار هفته تجاوز می‌کرد و بدین‌خاطر به اهداف درازمدت نیازی نداشتم. هر طرح جدیدی، شروعی تازه، زمان آمادگی و نقطهٔ اوج خاص خود را خواهد داشت و همان‌طوری که هر کار جدی با تکمیل دیدگاه‌ها آغاز می‌شود، زمان غیرقابل تغییر اجرای شب نخست که به‌سرعت فرامی‌رسید، به‌سان سپرهایی بودند که پیش از آن‌که رانندهٔ قطار به پایان خط آهن برسد، ناگهان از دور پدیدار می‌شدند.

از آغاز فوریتی به چشم می‌خورد و هر روز فشار افزایش می‌یافت تا این‌که در اوج خود، شتاب قابل ملاحظه‌ای از خلاقیت باعث شد تا حریقی به‌وجود آید که سرانجام به انفجار ختم شود و به‌دنبال آن نقطهٔ اوج و رهایی پیش آمد.

یک مسیر به مسیر دیگری سوق می‌یافت و ساده‌لوحانه مرا به زمینه‌هایی می‌کشاند که نه دانش کافی در آن داشتم نه تجربهٔ کافی. گاهی آلات موسیقی را تعمیر می‌کردم، ضبط‌صوت‌های بزرگ و بدقواره را آزمایش می‌کردم، جای غیرعادی برای میکروفن می‌یافتم آن را داخل پیانو یا زیر پدال آن برای کنسرت موسیقی نصب می‌کردم، ساعاتی لذت‌بخش با یک مدل تئاتر ازهم‌گسیخته می‌گذراندم و تکه‌های مقوا را تا می‌زدم و آن‌ها را برای صحنه‌پردازی در شکل‌های متفاوتی جابه‌جا می‌کردم، عکس می‌گرفتم و

بزرگ‌نمایی عکس‌ها را تدوین می‌کردم، از فیلم به اُپرا و به کمدی شاد پس از آن به آثار کلاسیک و تلویزیون رسیدم و این‌در حالی بود که هر انفجار انرژی، انرژی بیشتری فراهم می‌ساخت و یک زمینه، زمینهٔ دیگر را تقویت می‌کرد. بااین‌وجود فقط در سفر بود که خود را کامل احساس می‌کردم.

در سال ۱۹۵۱ آلمان هنوز دریای مرده‌ای از تباهی بود که امواج آن پاره‌سنگ‌هایی بودند که از یک زندگی ویران برمی‌خاست و هیجانات مرا تحت‌تأثیر قرار می‌داد. این نخستین سفر من به برلین بود و آن‌جا «برشت»[1] را ملاقات کردم. آن‌چه مرا شگفت‌زده کرد این بود که نمایشی نبود تا او تئوری‌های خویش را روی آن پیاده کند. در اوضاع واقع‌گرایانهٔ تئاتر انگلیس من هرگز کتابی را در زمینهٔ هنر تئاتر نخوانده بودم. وی مردی بود که ملاقات او به‌صورت محرمانه دردسر بود و مقامات ارتش انگلیس اجازه نمی‌دادند تا کسی آشکارا در حال صحبت با این کمونیست معروف دیده شود و آن‌گاه که برای نخستین شب نمایش «کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است»[2] آمد، من نمایشی را در استراتفورد به روی صحنه برده بودم. ترس مبهمی بود که مطبوعات آلمان غربی حتی یک دست دادن ساده را به منزلهٔ سیاسی تفسیر می‌کردند و از هر آن‌چه که در آن زمان سیاست اتحاد به‌نظر می‌رسید، ممانعت به‌عمل می‌آمد. بدین‌سان با این مرد طنزآمیز و آرام و همسر چروکیده‌اش «هلن ویژل»[3]، در اتاق ناهارخوری خصوصی در هتلی جلسه داشتیم که درِ ورودی خاصی داشت که به کوچهٔ پشتی باز می‌شد و غذای مفصلی را که برخی مقامات نظامی به خرج ارتش فراهم کرده بودند را صرف کردیم. فضای جلسه به‌سان فیلم‌های جاسوسی به‌نظر می‌رسید و من از این فضا بیش از آن‌چه که او گفت، لذت بردم.

برشت تئوری خویش «احساس بیگانگی» را برایم توصیف کرد و از تماشاگر ایده‌آلش صحبت کرد که دو روستایی بودند که در کنار هم در جلوی

---

1. Brecht 2. Measure for Measure 3. Helene Weigel

قایق پارویی نشسته‌اند و با کنایه در مورد کاری بحث می‌کنند که هرگز در خیال‌پردازی خویش بدان نمی‌رسند. وی زبان‌آور و در عین حال سرگرم‌کننده بود، بااین‌وجود کاملاً متقاعد نشدم. صحنه هنوز برایم دنیایی از تصورات غلطی بود که از دوران کودکی در ذهنم مانده بود. کوشش‌های برشت برای این بود که ارزش این مکان جادویی را زیر سؤال ببرد و غیر از این آیینه‌ای را که جوابی در آن نیافته بودم را محو سازد، بااین‌وجود مفاهیم اجتماعی وی از افکار من بسیار فاصله داشت. به‌عبارت دیگر، پرمایگی و درخشندگی حالت نمایشی کار وی به‌عنوان یک کارگردان بود که مرا مسحور می‌کرد. به پیشنهاد وی به «مونیخ»[1] سفر کردم تا اجرای نمایش «شهامت مادر» را به کارگردانی وی ببینم. در لحظات نخست صفحه گردان صحنه چرخید و از اعماق صحنه‌ای خالی پیرزنی قوی‌هیکل با گاری دستی بزرگ خود نمایان شد که مملو از هدایا بود و آن را به سمت ما می‌کشید، این تصاویر تخیلاتم را مجذوب خویش ساخته بود، همان‌طوری که در آن تئاتر اسباب‌بازی در کودکی‌ام دیده بودم که آن مرد راهزن مقوایی به قایق نزدیک شد و همین کار را انجام داد.

پس از ساعت‌ها نمایش نامفهوم به‌نظر می‌رسید و توجهم به آخرین لحظه‌های نمایش معطوف گشت و آن‌گاه که نخستین تصویر نمایش را مرور می‌کردم، مادر جان‌سختی را به یاد آوردم که گاری دستی خویش را به سمت راهی بی‌پایان می‌کشید.

هم‌چنین برشت مرا به تئاتری در برلین شرقی و در خانهٔ گروه موسیقی برلین[2] دعوت کرد تا نمایش جدید را به‌نام «هوف مایستر»[3] تماشا کنم. نمایش طنزآمیز بود و به‌شرح تجربیات شرم‌آور مرد جوانی می‌پرداخت که در خانه‌ای اشرافی معلم خصوصی بود و آن‌گاه که پی برد که آموزشی را که او ارائه کرده است در اصل تحریف شده بوده است، در صحنهٔ آخر خود را

---

1. Munich 2. Berliner Ensemble 3. Der Hofmeister

مقطوع‌النسل می‌سازد. اجرای برشت با صحنه‌پردازی زیبای متحرک و موسیقی موذیانه و تمسخرآمیزی همراه بود و به کمک اجرای نقش سنتی، نمایشی را اجرا کرد که پیش از این هرگز با آن برخورد نکرده بودم. در نخستین صحنه بود که بانوی مخوف اشرافی با آن معلم خصوصی مصاحبه کرد و حرکات جسمانی عجیب و غریب و آشفتهٔ آن جوان به‌درستی از حالات روحی او حکایت می‌کرد و نقش معلم خصوصی با مهارت شگفت هنرپیشه‌ای جوان اجرا شد.

با یک دست به دستمالی چنگ می‌زد که در پشت وی قرار داشت و در بین هر پاسخ آن را به آن خانم نشان می‌داد و پیشانی خود را خشک می‌کرد، بااین‌وجود زانوهایش را خم می‌کرد و به سمت پایین و پایین‌تر خم می‌شد و پس از آن راست می‌شد و آن‌قدر به خودش فشار آورد تا بتواند عبارت چاپلوسانهٔ دیگری را با صدایی خفه و جیغ‌مانند و نفس‌نفس‌زنان بیان کند. در صحنه‌های دیگر، همان هنرپیشه، تک‌گویی‌ها را با صدایی اجرا می‌کرد که همهٔ آهنگ‌های طبیعی صدای وی حذف شده بود و الگویی صدایی به‌وجود آمده بود که حرکات ناموزون خیمه‌شب‌بازی گونه‌ای را به نمایش می‌گذاشت. نتیجه چنان بود که گویی یک تصویر کاریکاتوری قدرتمند به شکل انسانی آن نشان داده شده بود و تمام نیروها نظم یافته بودند تا تصویری باورنکردنی، اجرایی بسیار عالی و نمایشی را حاصل آورند. تجربهٔ غیرمنتظره‌ای بود و شوک ناشی از آن اتفاقات و موضوعاتی را در زمینهٔ بازیگری برایم گشود که بسیار جدید و دور از هر چیزی بود که تئاتر در خانه فراهم می‌کرد.

سال‌ها پس از آن که ما در برلین بودیم تا شاه‌لیر را اجرا کنیم، دوباره به خانهٔ گروه موسیقی برلینی رفتم. برشت مرده بود، بااین‌وجود بیوه‌اش، هلن ویژل، جانشین وی در گروه نمایشی شده بود و برای یک سال روی یکی از آخرین

طرح‌های برشت تمرین می‌کردند که اقتباسی از «کوریولاینوس»[1] شکسپیر بود. یک میز دراز، سالن نمایش را تقریباً دو نیم کرده بود.

در سیستم انگلیسی، جایی بود که کارگردان به‌همراه مدیران صحنه پشت میز درازی می‌نشستند و دستیاران‌شان حرکاتی را یادداشت می‌کردند که از پیش مشخص شده بود. بااین‌وجود در آن‌جا، در جلوی میز شش نفر بودند که هلن ویژل، دو کارگردان، دو درام‌نویس و مرد دیگری با وظیفهٔ نامشخص بودند و گویا هر کدام از اهمیت و مسؤولیتی برابر برخوردار بودند و جملگی با هم بر تمرین نظارت داشتند. آن‌گاه که هنرپیشهٔ اصلی وارد صحنه شد، او را به‌عنوان یکی از چهره‌های برجستهٔ تئاتر اروپا می‌شناختم. وی فردی میانسال، روستایی‌تبار، زرنگ و مقتدر بود و هنرپیشه‌ای به‌نظر می‌رسید که تئاتر انگلستان نمونه‌هایی از آن را در اختیار داشت. او را در دیگر نمایش‌های برشت بارها دیده بودم که بسیار شکوهمندانه ظاهر می‌شد و بدین‌سان بسیار کنجکاو بودم تا بفهمم که چه‌گونه کار می‌کند. همان‌طوری که هنرپیشه خط نخست را گفت، یکی از درام‌نویسان فریاد زد: «نه!»، «این‌را این‌طوری بگو!» و هم‌چنان به خواندن متن ادامه داد تا نشان دهد که کلمات چه‌گونه می‌بایست ادا شوند و آن‌ها را با صدایی نگران و جیغ‌مانند و بریده‌بریده بر زبان راند.

سال‌های متمادی در تئاتر انگلیس «ایجاد آهنگ» در صدای هنرپیشه کاری نفرت‌انگیز محسوب می‌شد و معدود کارگردانانی دست به چنین کاری می‌زدند. در آن‌جا با شگفتی دریافتم، نوازنده‌ای که یکی از ارکان گروه موسیقی بود، بی‌درنگ از کارگردان پیروی کرد.

همان‌گونه که هنرپیشه خط را با دقت تکرار می‌کرد به او گفته شد که این‌جا فریاد بزند و این‌بار یکی از آن دو کارگردان بود که به وی گوشزد کرد تا دستش را بالا ببرد و انگشتان خود را به صورتی نشان دهد تا با آهنگ صدا هماهنگ شود. سپس ویژل با سردی مداخله کرد و بحثی را در مورد مفهوم

---

1. Shakespear's Coriolanus

این صحنه آغاز نمود. به یاد نمی‌آورم که نمایش بیش از یک سال در حال تمرین نبوده باشد و هر کسی می‌توانست این موضوع را به سادگی در نخستین روز کاری روی صحنه با آن گروه مبتدی برداشت کند. هنرپیشگان خسته، بهت‌زده و عصبانی بودند و دستورات به گونه‌ای بودند که من به فکر می‌افتادم که رؤیای «گوردون کریگ»[1] در مورد تئاتری که به‌طور کامل با عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی اجرا شود سرانجام به حقیقت نخواهد پیوست. در پایان فصل نمایش، کمتر از نیمی از یک صحنهٔ بسیار کوتاه بررسی شده بود و همان‌گونه که قضیهٔ روشنایی مطرح شد، نتوانستم طاقت بیاورم و به ویژل گفتم که موضوعی برایم سؤال شده است: «وقتی دوباره به صحنه بازمی‌گردید، آیا توقع دارید که هنرپیشه دوباره به خلق همان کارهایی بپردازد که او را مجبور کردید امروز انجام دهد؟» او پاسخ داد: «مسلماً نه. ما طوری کار می‌کنیم تا بازیگر سر ذوق بیاید. حالا اوست که باید تمرین را درک کرده و به نظریات خویش بازگردد».

بااین‌وجود متقاعد نشدم که این پاسخ درست باشد و در شگفتی مانده بودم که چه گونه در پایان، آزادی عمل هنرپیشه در نظر گرفته می‌شود. با این حال آن‌چه را که دیدم، یک موضوع را روشن می‌ساخت. برشت با درک دقیقی که از مفاهیم سیاسی، جزییات افشاگرانه و حرکات دقیق داشت براهمیت انتخاب اصرار می‌ورزید که بازیگر را به‌طور جدی در موقعیت اجتماعی نمایشی قرار می‌داد که او به تصویر می‌کشید. این موضوع به سوءتعبیر گسترده‌ای در سراسر دنیا منجر شد و بدین‌سان شکل نظری بی‌روح و روشنفکرانهٔ اجرای برشت به‌روی صحنه برده شد. بااین‌وجود هنرپیشگان برشت هرگز بی‌احساس و یا مبهم نبودند و آن‌ها با سنت پیچیده و غنی اروپای مرکزی پرورش یافته بودند و از لحاظ روانی با مکتب طبیعت‌گرایی تقویت می‌شدند. آن‌گاه که برشت را در نمایشی دیدم، با

---

1. Gordon Craig

هنرپیشگان خود رفتاری را در پیش گرفته بود که هرگز در مورد زندگی خصوصی شخصیت‌ها یا روانشناسی آنان بحث نمی‌کرد بدین‌جهت که این‌گونه روابط را تابو[1] می‌پنداشت و هنرپیشگان خودشان به تمرین می‌پرداختند و از شهودی سود می‌جستند که طرح‌های کلی را با خلاقیت درونی خویش به اجرا درمی‌آوردند و برشت نیز با صمیمیت خاص خودشان با آن‌ها به مهربانی رفتار می‌کرد.

در میان خیابان‌های برلین شرقی قدم می‌زدم و بیش از همه از نماهای فروریخته، ویرانی و سیاهی لذت می‌بردم.

کمونیسم چنان مغازله‌ای بود که گویی شهوتی خیانت‌گونه در پس هم‌رنگی ملال‌آور آن با اجتماع پنهان شده بود و این امر در شعارها و قهرمانان‌شان نیز محسوس بود. بااین‌وجود این‌چنین نبود که خود را دور از سیاست احساس کنم. برعکس، آن‌گاه که بسیار جوان بودم در خانه، نطق‌های پرشور سوسیالیستی را در زمینهٔ فقر و عدالت ایراد می‌کردم و پدرم را بدین‌جهت مورد سرزنش قرار می‌دادم که موقعیت‌های افراطی جوانی‌اش را ترک گفته بود. وی با شکیبایی لبخندی می‌زد و دیدگاه‌های اجتماعی خویش را با میانه‌روی بیشتری شرح می‌داد و این‌گونه کاسهٔ صبرم لبریز می‌شد. پس از آن‌که آکسفورد را ترک کردم، کوشش نمودم تا در یکی از تئاترهای کمونیستی آن زمان که «یونیتی»[2] نام داشت، به‌عنوان بازیگر مشغول به کار شوم. بدین‌سان به یک آزمون هنرپیشگی رفتم و متنی را خواندم که به‌نظرم بسیار پرشور آمد. در آن‌جا صحبت‌های مرد جوانی را در مورد جامعهٔ سرمایه‌داری به باد انتقاد گرفتم و برای نخستین‌بار عبارتی را شنیدم که بیشتر اوقات آن را در سال‌های آتی با خود تکرار می‌کردم: «متشکریم. با هم در تماس خواهیم بود». در آن زمان، حرف آنان را باور کردم و منتظر ماندم، بااین‌وجود هرگز از آنان خبری نشد و بدین‌سان نه به حزب کمونیست

---

1. Taboo 2. Unity

پیوستم و نه برای کار اقدامی کردم. در عوض، درک نسبی این دیدگاه‌ها مرا از آن بازداشت تا خودم به عقیدهٔ سیاسی خاصی دست یابم و رویدادها را با کشش و تردید روزنامه‌نگاری دنبال می‌کردم.

پس از هیجانات برلین و آن کلوب‌های شبانه‌اش که در آن زنان برهنه با یک تماس تلفنی بر سر میزی دعوت می‌شدند و در آن‌جا مردان جوان آراسته‌ای بودند که با لباس‌های کار به یکدیگر تعظیم می‌کردند و به آرامی در آغوش یکدیگر به رقص «فوکس تروت»[1] می‌پرداختند. نخستین سفر به نیویورک که مدت‌ها انتظارش را می‌کشیدم، بدین‌خاطر مایهٔ نومیدی بود که همه چیز در آن‌جا بسیار کسل‌کننده و عادی به‌نظر می‌رسید. امروز، به نیویورک عشق می‌ورزم. اما با محیط‌های بازسازی شده‌ای مشکل داشتم که در آن بسیار غریب به‌نظر می‌رسیدند و بااین‌وجود تنفر گوشه و کنار میدان را به‌خاطر می‌آوردم، خشونت شهری که هیچ انعطافی نداشت و آپارتمان‌هایی که شکل هم بودند و می‌توانم قسم بخورم که آن‌ها تابلوهای مشابهی از «رنوآر»[2] و «سزان»[3] بر روی دیوار داشتند. بدین‌سان مدت زیادی نبود که آن‌ها را می‌شناختم و افرادی را برای نخستین بار ملاقات می‌کردم که پیش از این در آن‌جا دیده بودم. آن‌گاه جرأت کردم تا یکی از موفق‌ترین آثار معمولی را در برادوی به نقد بکشم، با حالت سرزنش‌آمیزی به من می‌گفتند که: «برادوی مهیج‌ترین مسند در شهر است» و این‌گونه می‌خواستند تا بحث‌ها را در این مورد به پایان برسانند. آن چهار گوشهٔ کوچک نور که روی نمای درخشان آسمان‌خراشی در شب خاموش بود، به‌سادگی گویای نابودی یک زندگی بود. همان‌گونه که داستان زندگی انسانی خاموش می‌شد، داستان دیگری شعله‌ور می‌گشت و مهمان‌نوازی آزاردهنده و بسیار دوستانه حس عجیب تنهایی را در من به‌وجود آورده بود به‌طوری که در تختخوابم نشستم و نتوانستم جلوی سیل اشک‌هایم را بگیرم و در آن موقع نمی‌توانستم این

---

1. Fox-trothed 2. Renoirs 3. Cèzannes

موضوع را به هیچ‌کس و هیچ‌چیز بگویم.

نیویورک تکرار مکررات[1] بود. میهمانی‌هایی که در آن زنان هنرپیشهٔ مشهور کفش‌های خود را درمی‌آوردند و فریاد می‌زدند و این محل «کلوب استروک»[2] شمارهٔ بیست‌ویک در «ال موروکو»[3] بود که در آن‌جا شام با ستارگان سینما و حتی با خاندان سلطنتی کشورهای خارجی صرف می‌شد. هر روز ویژگی مضحکی داشت. در روز نخست در پیاده‌رو از کنار جسدی گذشتم که از طبقهٔ پنجاهم پریده بود، و در روز کریسمس جلوی خانه‌ای بزرگ هدیهٔ پدری به دخترش قرارداشت که کادیلاکی براق بود و بدان روبان کریسمس پیچیده شده بود. در آن زمان این رویدادها برای کارگردانی جوان بی‌سابقه به نظر می‌رسید. من تمام مراحل کارآموزی را گذرانده بودم و همان‌طوری که در طول کار پیش می‌رفتم، می‌آموختم. بدین‌سان هیچ رقیبی نداشتم و به‌سان یک سوگلی دست‌به‌کار شدم و اکنون شاید به ناحق طعم موفقیت‌هایی را چشیده‌ام که بدون مبارزهٔ دشواری به آن‌ها دست یافته‌ام. مقام من در حقیقت هدیه‌ای از جانب الهه‌گان بود و به من فرصتی داده شد تا پاداش‌هایی را ببینم که از اهمیت و ارزش حقیقی برخوردار نبودند. برای کسی که به‌شدت تلاش می‌کرد تا به اوج برسد، پذیرش این حقیقت ساده برایش سخت به‌نظر می‌رسید. همان‌گونه که موفقیتم به‌سرعت به‌وقوع پیوست، افکارم نیز به‌طور معجزه‌آسایی صحیح بودند.

نویسنده‌ای تحسین‌برانگیز را ملاقات کردم که شهرتش به‌جهت شوخی‌هایش بود. به هنگام عصر با راننده‌اش در رولز رویس سیاه بزرگی می‌نشست و به گشت‌وگزار در اطراف خانه‌ای در «لانگ آیلند»[4] می‌پرداخت که در آن شام صرف می‌کرد. ماشین به‌آرامی حرکت می‌کرد و این چهرهٔ سرشناس و زجرکشیده تصور می‌کرد که مردم وی را ملاقات کرده و لطیفه‌هایش را تعریف می‌کنند و از این وحشت دارند که مبادا یکی از آن‌ها در

---

1. Cliche 2. Strok Club 3. El Morocco 4. Long Island

شنونده اثری نداشته باشد. با مهربانی برایم صحبت می‌کرد، بااین‌همه به یاد داشتم که سخنانش از اندوه تهی بودند.

اگر موفقیت و ثروت نتوانستند مرا مغلوب کنند بااین‌وجود اهداف ارزشمندی در زندگی بودند. احساس عاشقانه‌ام در دوران کودکی پاگرفت و این احساس مسحور عامل مبهمی شده بود که زیبایی نام داشت و سال‌های ملال‌آور زمان جنگ را تحت‌تأثیر قرار داده بود و واکنش من در برابر آن ساده و پیش‌پاافتاده بود. توجه خاصی به ظاهر خشن زندگی واقعی نداشتم و هنوز دنیا را از میان پرده‌هایی از جنس وال و به‌سان دوستان لندنی‌ام می‌دیدم و تئاتر بود که محلی برای خلق تصاویر کوتاهی از شادی به‌نظر می‌رسید. بدین‌سان حسرت گذشتهٔ پروست‌گونه‌ای مرا مسحور کسانی ساخت که می‌توانستند زیبایی را برای مجله‌های مد، طراحان لباس و عکاسان به ارمغان آورند و در آن زیبایی، فریبندگی و طرح را در کنار یکدیگر قرار دهند. البته پاریس بهترین محل روی زمین به‌نظر می‌رسید و حتی رایحه و سایه‌های آن از حالت شاعرانه‌ای برخوردار بود. سالیان زیادی سپری شد تا فهمیدم، کارگردانی را که بیش از همه تحسین می‌کردم تیرون گاتری بود. او به من می‌گفت که از پاریس بیزار است و خشونت «بلفاست»[1] را ترجیح می‌دهد. به فکر فرو رفتم که چرا خشونت به جای زیبایی؟ زندگی را با آغوش باز پذیرفتن آن‌گونه که هست، سخت است. و آن‌گاه که با آموزگارم در ارتباط بودم، جین از من پرسید بزرگ‌ترین هدف در زندگی چیست و من بی‌درنگ پاسخ دادم: «شادمانی!» و وی با نارضایتی و از روی ترحم به من نگاهی انداخت. با این‌حال چیزی نگفت.

آن‌گاه اندکی پس از ازدواج ما، بیماری سل در ناتاشا تشخیص داده شد. بی‌درنگ پرسشی در ذهنم نقش بست: «باید او را به سوئد ببرم؟» دکتر خیابان

---

1. Belfast

«هارلی استریت»[1] از بالای عینکش به من نگاهی انداخت و با جسارت خاصی گفت: «استرپتومایسین»[2]، بدین‌جهت که آنتی‌بیوتیک‌ها هنوز دارویی جدید محسوب می‌شدند و دکتر عبارت به‌یادماندنی را افزود که: «اگر داروی «تی‌بی»[3] را در اختیار داشتم، با آنتی‌بیوتیکی در یک انبار ذغال‌سنگ بهتر از تنفس در بهترین هوای کوهستان درمان می‌شدم». حتی پس از بهبود موفقیت‌آمیز ناتاشا در خانهٔ لندنی‌مان، این حرف‌ها هم‌چنان در من طنین‌انداز بود و بدین‌سان آن‌ها نیروی خشونت و سستی زیبایی را با هم تصور می‌کردند.

همان‌گونه که کار ما با «جین هیپ»[4] ادامه می‌یافت، ناتاشا نیز به گروه وی پیوست. جین از ما می‌خواست تا درک کنیم که معنای روحانی فقط در زندگی دشوار یافت می‌شود. آموزش‌های وی جایی برای رؤیاها و لذت‌جویی باقی نمی‌گذاشت و این آموزه‌ها را خشک و جدی می‌ساخت. تبلیغی برای این کلاس‌ها وجود نداشت و مخالف تشکیل یک فرقه بودند. این یک مدرسهٔ به تمام معنا بود و به‌سان یک فردگرای پرشور، بااکراه اهمیت کار جمعی را درک کردم و سعی داشتم تا از روش‌های شخصی خویش استفاده نکنم و برای نیل به این منظور از بخش‌هایی از فرهنگ‌های گوناگون بهره جستم که در آن زمان مرا مجذوب می‌کردند. به‌عبارت دیگر، مشکل چندانی در پذیرفتن این حقیقت به‌نظر نمی‌رسد که یک فرهنگ با قرن‌ها رازگشایی و رموزی که به‌سختی به‌دست آمده‌اند، تقویت می‌شود و فرهنگ است که می‌بایست با فروتنی و بی‌اطلاعی از اصل آن پذیرفته و بررسی شود. پی بردم که مقام شاگرد در این است که بشنود و بیاموزد. راهی به وی پیشنهاد می‌شود و او نیز این حق را دارد تا آن را دنبال کند و نمی‌تواند از آن انتقاد کرده و مسیر خویش را ابداع نماید. و معنای آغاز این چنین آشکار می‌شود.

---

1. Harley Street 2. streptomycin: نوعی آنتی‌بیوتیک 3. TB

4. Jane Heap

روزی با شگفتی شنیدم که شخصی حساس آموزش‌های گارد جیف را دنبال کرده است و پس از دوران کودکی این عبارت را به‌کار می‌برد: «کاوش شخصی من». برای یک لحظه کاملاً گیج شدم. من متقاعد شده بودم که هزاران سال پیش انسان‌ها به اوج آگاهی و شعوری دست‌یافته بودند که دیگر پیشرفتی در روند درک واقعی به‌چشم نمی‌خورد و آموزشی که براساس دانش کهن استوار باشد، همواره معتبر باقی خواهد ماند. اگر هر کس به ابداع نگرش و برداشت شخصی خویش بپردازد، آموزش به سمت آشفتگی سوق می‌یابد.

پس منظور دوستم از «کاوش شخصی» چه بود؟ به‌تدریج این موضوع برایم روشن شد که پیروی از یک آموزش فقط مسألهٔ شنیدن و پیروی کردن نیست. جانبداری بی‌اراده کافی نیست. بی‌تحرکی و فعالیت هر دو نیاز هستند و آن‌ها به شرایط پرشوری اشاره می‌کنند که از تضادهای پیش‌پاافتاده‌ای که این کلمات دربر دارند، به دور هستند.

یک تحقیق شخصی زمانی شکل می‌گیرد که شخص بدین موضوع پی‌ببرد که برای ایجاد روش واقعی، چاره‌ای جز کشف مجدد آن ندارد و گام به گام چیزی را به‌غیر از درستی نمی‌پذیرد تا این‌که صحت آن در تجربه‌ای ثابت شود. شخص باید از صفر شروع کند و در مکانی با خود خلوت کرده و به شیوهٔ خود به بازنویسی راه نخستین محققی بپردازد که مسیر تحقیق را هموار نموده است. پس از آن شخص زمانی می‌تواند به مرحلهٔ عمل برسد که آموزگارش دست راست خویش را بالا برده و با تمام توان اثبات کرده باشد: «این دست چپ است».

نخستین برداشتم در برخورد با آموزش روحانی این بود که از همه چیز دست بکشم، دنیا را طرد کنم، خویشتن را وقف زندگی متافیزیک ننمایم و فقط به کشف شگفتی‌ها بپردازم و تا اندازه‌ای با نومیدیم کنار بیایم که البته چندان به آن نمی‌اندیشیدم. فداکاری بدون تفکر انسان را به سمت تعصب

سوق می‌دهد و نخستین فداکاری شخص این است که علاقهٔ خویش را فدا نماید و همین‌طور از نظرات شخصی خویش در مورد مشارکت در کار صرف‌نظر کند.

آن‌چه در زبان مرموز یک گروه «روش چهارم» نامیده می‌شود، روش ریاضت تن، گوشه گیری از دنیا و کاوش روشنفکرانه نیست. بلکه اصطلاحی است که در آن سوءتفاهم و سوءتعبیر و خواسته‌ها فقط بر یک مفهوم سایه افکنده‌اند که درک نام دارد. این امر به‌معنای خودآگاهی و درک مستقلی است که زودباوری را رد می‌کند و معتقد است که درک حقیقی به‌سادگی از میان ایده‌ها و از طریق ذهن به دست نمی‌آید. و این درک در تنهایی، در اتاق مطالعه، در جایی خلوت و حتی در گوشهٔ عزلت کشف نمی‌شود، بااین‌وجود این درک فقط با پشتکار در کار جمعی و تحت شرایط غیرممکن زندگی به‌دست می‌آید.

آیین‌های سنتی در تلاش‌اند تا برای انسان آرامش را به ارمغان آورند. به‌عبارت دیگر گارد جیف معتقد بود: «من این‌جا هستم تا احساسات مردم را جریحه‌دار کنم» و جین نیز روش او را در پیش گرفته بود. او بسیار مهربان بود ولی از آزادی بی‌بهره بود. با این‌حال من به گردهمایی می‌رفتم و حتی یک‌بار در یک میهمانی شبانه کراوات سیاه زدم و شخصیت اجتماعی‌ام را پنهان کردم و بدین‌سان از من به‌خوبی پذیرایی کردند. جین یک‌بار گفت: «در یک گروه غیرممکن است که کسی نظریات مغرضانه و زیرکانه‌ای در مورد دیگران داشته باشد». و من با حالت اعتراض گفتم: «چه کسی در بین ما رفتارش مغرضانه است؟». وی فرصت را غنیمت شمرد و فریاد زد: «شما!». من هنوز از برداشت وی به خود می‌لرزم و از بی‌خردیش ضربه می‌خورم.

این‌گونه آموخته بودم که سپاسگزاری کنم، چرا که در ژاپن اگر دانش‌آموزی به آموزگارش می‌رسید به نشانهٔ حق‌شناسی تعظیم می‌کرد. وی به من می‌گفت: «شما برای شرکت در این کار جمعی از راه دور می‌آیید». من از

این حرف او خرسند شدم و آن را به‌عنوان یک تعریف تلقی کردم. یک روز به ذهنم خطور کرد که راهم بسیار دور است. او می‌گفت: «در زندگی غرق شوید و به شیوه‌ای که سخن می‌گویید، گوش فرا دهید. آن‌وقت در صدایتان صوتی است که به شما می‌گوید که در زندگی غرق هستید». این تصویر مرا ترساند و نفهمیدم که چرا او چنین سخن می‌گوید. زندگی روزمره نیازهایی داشت و او حتی پیشنهاد نمی‌کرد که چه گونه نیازهای ساده‌ام را برآورده سازم و بدین‌سان مدام از خود می‌پرسیدم که چه نسبتی از وقت و انرژی برای کار شخصی و چه میزان برای کار جمعی باید صرف گردد؟ گویی من در ارابه‌ای دواسبه بودم یا شاید ارابه‌ای با چندین اسب که آن را به هر سویی می‌کشیدند و هرگز به ذهنم نرسید که این ارابه، ارابه‌ران ندارد. آن‌گاه که نمایش «هملت» را اجرا می‌کردم، سطری از نمایش‌نامه مرا به شدت تحت‌تأثیر قرار داد که بخشی از نیایش پادشاه بود: و من بار دیگر شکوه آن اسب‌ها را به‌خاطر آوردم و پی بردم که برای پیشرفت نیرویی جدید مورد نیاز است. بااین‌وجود، کجا می‌توان آن را یافت؟ من خبر نداشتم.

آن‌چه برای مدت مدیدی به چشم می‌آمد، نیروی انگیزه‌ام بود. گرایشم نسبت به باله، سینما و طراحی به این خاطر بود که زندگی روزمره را به‌سان نمونه‌ای متحرک می‌دیدم. آن‌گاه که به یک بار می‌روید و یا در میان درختان قدم می‌زنید، زندگی به‌سان نمای طولانی به‌نظر می‌رسد که در خطوط، اشکال و ساختارها هرگز به پایان نمی‌رسد.

بدون تردید هرگز تأمل در زمینهٔ ایده‌ها و تئوری‌ها را ترک نخواهم گفت، بااین‌وجود در اجرای یک صحنه، این زیبایی انتزاعی حالت بازیگر بود که چنان جذابیتی داشت که اغلب مرا از اهمیت واقعی به متن نمایش دور می‌ساخت.

در فرصتی که چیزی به شب بازگشایی نمایش نمانده بود من کارگردانی می‌کردم و بنیک بیوم نیز برای تماشای تمرین آمده بود. اگرچه او در کنارم

بود، ما صحنه‌های مشابهی را نمی‌دیدیم. آن‌چه من با افتخار می‌دیدم تصویرپردازی محض بود و گروه سه نفری هنرپیشگان به‌سادگی در بدنهٔ چهار مجسمه محو می‌شدند که به‌تدریج یک زوج را به‌وجود می‌آوردند. همان‌گونه که آخرین هنرپیشه سرش را می‌چرخاند، خطی را با بدنش به‌وجود می‌آورد که انحنای دست همبازی او آن را تکمیل می‌کرد. وزن حرکات به‌سان حرکات باله رضایت‌بخش بود و همان‌گونه که هنوز به باله علاقه‌مند بودم، احساس کردم کار به خوبی انجام شده است. این‌چنین به بنیک رو کردم و انتظار داشتم تا کارم را ستایش کند و مطمئن بودم که جوابی نخواهد داشت.

او زیر لب گفت: «ما یک مشکل جدی داریم.». آن‌قدر شگفت‌زده بودم که به‌دقت به حرف‌های او گوش دادم. پس از آن در مورد متن، شخصیت‌ها و در مورد آن‌چه که روی صحنه نمایش داده می‌شود و در مورد محلی که نمایش در آن اجرا می‌شد از من سؤالات عجیبی پرسید و پی‌بردم که من این عوامل را مدنظر قرار نداده بودم و طرح بی‌ثبات و تصویرسازی که من نمایش می‌دادم را از شکسپیر و اُپرا گرفته بودم. برای بنیک در اصل ذرات نمایش از اهمیت خاصی برخوردار بود که به نمایش حیات و معنا می‌داد.

بار دیگر این موضوع تکان‌دهنده آموزنده‌تر شد. «جان وایتینگ»[1] فانتزی جذابی را نوشته بود که «یک پنی برای آواز»[2] نام داشت و گویی در نسخهٔ دست‌نویس آن، واژگان در میان صفحه با سرمستی لذت‌بخشی رقص می‌کردند و در طرح آن ظرافت آثار موتسارت به‌چشم می‌خورد و آن‌گاه که در آخرین تمرین پی بردم که نمایش فاقد قدرت تخیل می‌باشد، تقصیر را قاطعانه بر گردن هنرپیشگان انداختم. و به آن‌ها گفتم: «شماخسته کننده و ناشی هستید.» و پس از آن رفتار پرخاشگرانه‌ای را در پیش گرفتم. «در یک ردیف روی صندلی‌ها بنشینید و متن را به آرامی بخوانید و آن‌وقت می‌توانیم

---

1. John Whiting 2. Penny for Song

درک درستی از ریتم یک اثر داشته باشیم.»

این بار عشق به باله نبود بلکه عشق به موسیقی بود که مرا تحت‌تأثیر قرار می‌داد. به‌سان یک رهبر ارکستر به آن‌ها اشاره می‌کردم و آن‌ها نیز از من پیروی می‌کردند و به‌زودی به‌سان یک نمایش رادیویی، واژگان پشت سر هم، سریع و آسان ادا می‌شدند. من گفتم: «می‌بینید» و هنرپیشگانی که تنبیه شده بودند، رهایی یافتند. آن‌ها تقریباً پذیرفته بودند که کارگردان صحنه را «بیرون از گود» می‌بیند و همواره حق با اوست. چند روز بعد، نخستین اجرا در «برایتون»[1] به‌طرز فجیعی کسل‌کننده بود و من دلیل آن را نمی‌فهمیدم. مدتی پس از آن اجرای ناموفق، فهمیدم که هنرپیشگان در تلاشند تا صادقانه نمایش را دوباره در فضای بزرگی اجرا کنند که ما آن را در اتاق کوچکی تمرین کرده بودیم و انرژی که برای یک نمایش پرشور کافی نبود را با چراغ‌های جلوی صحنه و تماشاگران بسیار فراهم کردیم.

برای این‌که کارگردان خویشتن را از اندیشهٔ فرجام کار برهاند و به جای آن منبع انرژی را در وجود هنرپیشه بیابد که از امیال حقیقی وی برخاسته باشد، مدتی وقت صرف می‌شود و اگر شخص فرجام کار را توصیف کرده و به نمایش بگذارد، هنرپیشه می‌تواند در یک آن، آن را به اجرا درآورد.

برای این‌که هنرپیشه بتواند، نقش خویش را برای دومین بار و با انرژی کافی ایفا کند می‌بایست از چنان اطمینانی برخوردار باشد که موجب انگیزهٔ آنی وی گردد. هنرپیشگان همواره حس اطمینان را از درستی حس درونی خویش دریافت می‌کنند و این حس با پیروی از ایده‌های کارگردان به‌دست نمی‌آید. آن‌گاه که هنرپیشگان را به‌خاطر افت اجرا مورد سرزنش قرار دادم، بنیک با حس ادراک خویش فهمید که من سرگردان شده‌ام و غیرمستقیم مرا به این موضوع سوق داد که راه فراری در کار نیست. وی به یکی از هنرپیشگان

---

1. Brighton

اشاره کرد و گفت: «از آلن[1] پرسیدم که چرا با شخصیت‌های دیگر ارتباط برقرار نمی‌کند و چرا صحنه طوری پیش نمی‌رود که به نقطهٔ اوج خود برسد.». آلن پاسخ داد: «پیتر[2] هرگز روی این مسائل کار نمی‌کند و فقط دربارهٔ حرکات، سبک و آهنگ کلمات صحبت می‌کند.» بنیک به من نگاهی انداخت، بااین‌وجود عقیدهٔ خود را باصراحت بیان نکرد. من شگفت‌زده گفتم: «حتماً، آلن، دوست کارگردان ما این‌جا خواهد بود تا به شما بیاموزد که چه گونه نقش خود را بازی کنید.» تا به آلن بیاموزد که چه گونه نقش خویش را ایفا کند! این‌ها همان واژگانی بود که یکی از آن‌ها می‌توانست اندیشهٔ شخص را دگرگون سازد. و من هرگز این‌گونه به کارم نیندیشیده بودم و همیشه با هنرپیشگان باتجربه و متن‌های خوش‌ساخت کار می‌کردم. من چه چیزی دربارهٔ اجرای نقش می‌دانستم و چه می‌توانستم به آن‌ها ارائه بدهم و آن‌ها را با آموزش به‌حال خود رها کنم؟ نه می‌خواستم و نه تجربه‌ای برای آموزش داشتم. به‌طور قطع هنرپیشه برای ایفای نقش، نویسنده برای نگارش و کارگردان بدین‌منظور در آن‌جا حضور داشتند تا تصاویر، تحرک، شگفتی‌ها و صدای خود را حتی برای یک تماشاگر به نمایش بگذارند.

بااین‌وجود موضوعی پیش آمده بود که هم‌چنان ادامه داشت و پیش از آن‌که پیچیدگی دوگانگی‌ها جنجالی به‌پا کنند آن را درک می‌کردم. پی‌بردم که هرگز نمی‌توانم به هنرپیشه‌ای آموزش دهم زیرا هیچ‌وقت به ایفای نقش نپرداخته بودم و می‌دانستم که هیچ‌گاه توانایی این کار را نخواهم داشت. گزینش واژهٔ آموزش نادرست بود و بااین‌حال، این واژه به موضوعات بسیار دقیقی اشاره می‌کرد که به درک آن‌ها نیاز داشتم. بین مفهوم ابتدایی و آن‌چه که یک تماشاگر دریافت می‌کند، می‌بایست لحن‌های بیانی خاصی یافت شود و هر بخشی از آن می‌بایست نمونه‌ای از کنش انسانی را دربر داشته باشد تا کارگردان آن را به‌صورت زندگی به حرکت وادارد. نخستین بار بود که واژهٔ

---

1. Alan 2. Peter

جزییات معنای واقعی خود را نمایان می‌ساخت و به‌سان قلابی به‌نظر می‌رسید که حقایق از آن آویخته شده بودند. جزییات شخصیتی، روانشناسی و بی‌رنگ داستان، عواملی بودند که اغلب در مورد آن‌ها با هنرپیشه بحث می‌کردم، بااین‌وجود او را در درک جزء به جزء این عوامل تنها می‌گذاشتم. و این‌ها موضوعاتی بودند که مرا دربر گرفته بود. با وجود این چه نوع گرفتاری مدنظر بود؟ هر آن‌چه که می‌دانستم این بود که نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود. بااین‌حال اگر ابهام بیش از اندازه چه در بحث و چه در کار وجود داشته باشد، افق‌هایی که بر روی ما گشوده می‌شود، آن‌گاه که نیازمند رویت آن هستیم، بسته می‌شود.

پس از آن در یک عصر قضیه به‌طور غیرمنتظره‌ای روشن شد. من و ناتاشا در یکی از آخرین کنسرت‌های «توسکانینی»[1] حضور داشتیم. همیشه حرکت رهبر ارکستر مرا مسحور می‌ساخت و در کودکی آرزو داشتم که در آینده رهبر ارکستر شوم و بدین‌جهت در کنار گرامافون می‌ایستادم و کمی درنگ می‌کردم و بعد گرامافون را کوک می‌کردم و در حالی‌که روی یک پارتیتور خم شده بودم، آن را روی دستهٔ کاناپه به حالت تعادل درمی‌آوردم و با یک مداد فاصلهٔ ضربی را حساب می‌کردم. ما پیش از این، این رهبر افسانه‌ای ارکستر را ندیده بودیم و برای اجرای جالب و طوفانی حرکاتی پرشور و قطعه‌ای اهریمنی آماده می‌شدیم که توسکانینی با آن به شهرت رسیده بود. در میان بهت و حیرت ما، شخصی نحیف با آمادگی کامل در جایگاه ایستاد و به‌سادگی با حرکات نامحسوس یک دست، فاصلهٔ ضربی را گرفت. وی گوش فرامی‌داد. در تمام مدت به سکوتی پرطنین توجه داشت و از آلات موسیقی بخش‌های شگفت‌انگیزی را بیرون می‌کشید که از ترکیب صوتی آشکاری برخوردار بودند که در هر رشته زنده و کامل بود و هر نوازنده بهترین کار خود را ارائه می‌داد. پیرمرد بی‌حرکتی بود که بسیار دقیق به‌نظر می‌رسید و

---

1. Toscanini's Concerts

اندیشه‌هایش از چنان کمال و احساساتش از چنان شوری برخوردار بود که گویی همان نقشی است که وی می‌بایست ایفا کند.

فقط نیازمند گوش فرادادن به موسیقی بود. تا این‌که آوای موسیقی همنوا با گوش جانش شود و بدین‌ترتیب آواهایی را که از دنیای اطراف می‌شنود، همانی باشد که باید بشنود.

سعی کردم تا این شیوه را در کارگردانی یک نمایش نیز به کار گیرم و بدین‌سان اندکی تأمل نمودم، گوش فرادادم و تماشا کردم و درک نکرده بودم که هنوز از آمادگی لازم برای این آزمون برخوردار نیستم و این‌گونه فرجام کار یک فاجعه بود. بااین‌وجود نمی‌دانستم که چه‌گونه و به چه چیز باید گوش فراداد و می‌بایست اذعان کنم که توسکانینی فقط در پایان عمری کار و فعالیت پرشور بوده که بدین ممکن دست یافته است. سادگی به آسانی به‌دست نمی‌آید و خود نتیجهٔ نهایی جریانی پویاست که افزون‌طلبی و تباهی تدریجی را به‌دور از زیادخواهی دربر می‌گیرد.

توسکانینی به من نشان داد که کسی نمی‌تواند سیر زندگی دیگری را سرمشق خویش قرار دهد و شخص می‌بایست تجربه‌های به‌خصوصی را در ذهن مرور کند و اگر این تجربه‌ها با تحسین نابه‌جا آزموده شود، خطرناک بوده و سرانجام به تحریف منتهی می‌شود.

شنیدن یک معما است و برای این‌که شخصی بتواند به‌دور از هیجان گوش فرادهد، در ابتدا می‌بایست حرکات خویش را بهبود بخشد. این امری اتفاقی نیست که رهبران ارکستر از زندگی بسیار طولانی برخوردارند و همان‌گونه که آنان عمر خویش را سپری می‌کنند، به‌طور مدام به تمرین می‌پردازند و این تمرین به جسم، احساس و افکار آنان هماهنگی می‌بخشد. کار سخت تمرین و اجرا روی همهٔ نقش‌های آن‌ها تأثیر گذارده بود و این تأثیر را می‌توان در جسمشان به‌سان ورزشکاران و رقاصان، در احساسات آنان به‌سان خوانندگان و دلباختگان و در افکارشان به‌سان ریاضی‌دانان و متفکران جست

که به‌طور هم‌زمان و متناسب از آن‌ها سود می‌جستند. جسمی که بدین روش پرورش می‌یابد، سرانجام می‌تواند در آرامش گوش فرادهد.

پیش از آن‌که با جین به تحقیق بپردازم، با خود عهد کرده بودم که ژرف‌ترین آرمان‌ها و کارهای شخصی را پنهان سازم که جدا از فعالیت‌های تئاتریم، به من سپرده شده بود و منظورم از این کار بی‌ارزشی و سوءاستفاده از آن‌ها نبود، بلکه من هنوز به درک درستی از خویشتن دست نیافته بودم.

دعوت‌نامه‌هایی بودند که مرا برای اجرای یک نمایش، اُپرا و نمایش تلویزیونی «شاه‌لیر» در نیویورک فرامی‌خواندند و می‌دانستم که این امر بدین‌معناست که برای ماه‌ها گردهمایی‌های منظم گروه را از دست می‌دهم.

احساس گناهی ناشناخته در من به‌وجود آمده بود و زمزمه می‌کرد: «آیا این نتیجهٔ خیانت به یک اعتقاد است؟» آیا می‌بایست هر آن‌چه را که از بیرون مرا وسوسه می‌کند کنار بگذارم فقط بدین دلیل که پرزرق و برق‌اند؟ آیا این سرانجام یک اغواگری بود که با آن مخالفت می‌شد؟ من از معیار و مرجعی خاص برخوردار نبودم و حتی هرگز کوچک‌ترین پیشنهادی در این زمینه وجود نداشت که در آن کناره‌گیری پیش‌بینی شده باشد. جواب این بود که با جین در این خصوص صحبت کنید و شاید به هر دلیلی همیشه با آشفتگی خاصی دستپاچه می‌شدم، از این می‌ترسیدم که مبادا جین چیزی بگوید که حاضر نیستم آن را بشنوم یا از من بخواهد که نروم، بااین‌وجود می‌خواستم گروه را ترک کنم. بدین‌سان هر روز خود را متقاعد می‌ساختم که به او تلفن بزنم و هر روز با این فکر به پایان می‌رسید و به خود می‌گفتم، دیگر وقتی نیست اما فردا حتماً تلفن می‌زنم. روزها سپری می‌شد تا این‌که ناتاشا و من با قطار بندر[1] به «ساوتهمپتون»[2] رفتیم و من باز هم با جین تماس نگرفتم.

آن‌گاه که به بارانداز‌ها رسیدیم، کشتی اقیانوس‌پیمای عظیمی آن‌چنان

---

۱. قطاری که مسافران کشتی را به بندر یا از بندر به جای دیگری می‌برد.

2. Southhampton

تکان می‌خورد که کشتی‌های اطراف آن به لرزه می‌افتادند. ما کابین خود را پیدا کردیم و چمدان‌هایمان را در آن‌جا قرار دادیم و به‌ناگاه روی میز به شیء غیرمنتظره‌ای برخوردیم که یک تلفن بود. حالا دیگر بهانه‌ای در کار نبود و گوشی را برداشتم. یک اُپراتور پاسخ داد و من شماره را دادم. پس از آن صدایی به گوش رسید که فقط کسانی که در انگلستان ساکن بودند آن را درک می‌کردند و سر فرصت و در کمال اطمینان صدای فِرفِری شنیده شد که بر امنیت جزیره دلالت داشت و به‌دنبال آن صدای جین به گوش رسید. گفتم: «من دارم می‌روم و تا چند ماه دیگر هم برنمی‌گردم.» و جین به گرمی پاسخ داد و در صدایش نشانی از سرزنش نبود و بااین‌وجود پس از چند کلمه ارتباط قطع شد. با اُپراتور تماس گرفتم و پرسیدم: «چی شد؟» و دوباره شماره را دادم و گفتم: «ارتباط قطع شد.». همان‌طوری که صحبت می‌کردم از پنجره دیدم که از محوطهٔ اسکله دور می‌شویم و آن‌گاه توضیح دادند که: «ما بندر را ترک کردیم.» و این توضیح غیرضروری به‌نظر می‌رسید. کابل ارتباطی قطع شده بود، با این حال مسیر زندگی ادامه داشت. آن‌گاه که «تزئیوس»[1] در ماز گرفتار شد، با رشته‌ای راهِ بازگشت به روشنایی روز را یافت که آریادن[2] به او داده بود.

ارتباطم را با آموزگارم و از طریق او با آموزش و از آن‌جا با لطیفه‌ای در درونم حفظ کردم که راهنمای من به جایگاه آموزگار درون بود.

سال‌ها بعد آن‌گاه که می‌خواستم دوباره به سفری طولانی بروم، توانستم با جین آشکارا و با اطمینان دربارهٔ ضربه‌ها و امیال مخالف صحبت کنم. آخرین جمله‌های وی این بود: «حتی اگر در جزیره‌ای متروک هستی، این دو کلمه را به‌خاطر بسپار: «در حال زندگی کن.»، «همه چیز در پی آن می‌آید.» و این همهٔ آن چیزی بود که وی گفت، پس از آن تا جلوی در مرا بدرقه کرد و خداحافظی کردیم. آن‌گاه که به دروازه رسیدم به پشت سرم نگاه کردم. او هنوز آن‌جا بود و دست خود را به نشان بدرود بالای سر برده بود.

---

1. Theseus 2. Ariadne

شهر کتاب (nbookcity.com)

فصل دوم

هم‌چنان که از آپارتمان کوچک‌مان دور می‌شدم و به سمت دریا می‌رفتم، شب فرش خود را می‌گسترانید. به‌جز نوای موج‌ها و ضجهٔ گاه‌وبی‌گاه مرغی، صدایی دیگر به‌گوش نمی‌رسید. با این‌همه جهانی که از سر گذرانده بودم چونان همیشه در خیالم پر از جنجال بود. فکر کرده بودم که سفر به اسپانیا و فراموش کردن رؤیاها و هیجان‌های کار نمایش، مجالی برای نوشتن، برای [آرامشم] کافی بود. ولی حالا دریافتم که همیشه و همه‌جا همهٔ زندگی را به تمام، بر دوش می‌کشیم.

حس ایستادن در نقطهٔ عطف چیزی بود که گاه‌وبی‌گاه با آن آشنا بوده‌ام. با این همه، این حس همیشه برایم تازگی داشته است. یک‌بار هنگامی که در زمستان از یک‌جوی آب می‌پریدم، حس ایستادن در نقطهٔ عطف، دوباره رخ نمود. آن‌جا لحظهٔ پریدن از جوی تا بی‌نهایت کشیده شد. میان زمین و آسمان تمامیت گذشته و آینده، اکنون باقی راهپیماییم تحت تأثیر این حس باقی ماند و الگویی اتفاقی از اتفاق‌های زندگی‌ام را به الگویی با معنی دگردیسی تبدیل کرد. حالا، هم‌چنان که موج‌ها به ساحل می‌کوبیدند تضادهای همهٔ سال‌های گذشته از درونم چونان موج‌های دریا به ساحل آگاهیم می‌کوبید و بعد به همان دنیای درونم عقب می‌نشست. با دقیق شدن به جریان کارهایم و اعمالم، این دوگانگی را بهتر حس می‌کردم. هر کنشی به

پیش با واکنشی به پس همراه می‌شد. هر فشاری به هر طرف، کشیده‌شدنی به طرف مقابل را در پی داشت. برای هرباوری ناباوریی بود و برای هر آرزویی، ناکامیی. کارهای نمایشی مرا تشنهٔ فیلم‌سازی می‌کرد. اگر از کارگردانی لذت می‌بردم در همان‌حال نیازمند آرامشی برای نوشتن بودم. اگر در خانه‌ام بودم ناگهان حس می‌کردم که باید در پی ماجراهایی پر از خطر سفری را بیاغازم. اگر در چهرهٔ سکوت فرو می‌رفتم، شهوت شیرجه رفتن به میانهٔ زندگی مقاومت‌ناپذیر می‌نمود.

هر روز با احساس قدرشناسی نسبت به زندگی از خواب برمی‌خاستم و نمی‌فهمیدم از کجا و چه گونه چنین حسی در من پیدا شده است. این‌جا بود که حس مدیون بودن به این قدرشناسی در من زنده می‌شد. این حس قدرشناسی فقط وقتی آرام می‌شد که کاری جدید را آغاز می‌کردم. سپس انفجاری دیگر از انرژی همهٔ این درون‌نگری‌ها را به کناری می‌زد و هم‌چنان که کمتر و کمتر می‌شد، درست مثل موج‌هایی که به ساحل می‌خوردند انگیزشی نو برای کنار گذاشتن همه‌چیز، دوباره رخ می‌نمود. با رؤیایی پاک‌تر از مشغولیات عادی‌ام جادو شدهٔ انگارهٔ اساطیریِ گوگن می‌شدم و به «توهم» «جایی دیگر بودن» می‌افتادم.

سر آخر، می‌فهمیدم که این وهم چنان حیله‌گرانه ویژگی شرطی‌شدگی انسان را به بازی گرفته بود که «کجا بودن و چه بودن» را به هیچ می‌انگاشت.

در خیالم سفر به آفریقا یا هندوستان ــ برای درمان جذامی‌ها ــ آسان می‌نمود. اما دگرگونیی که چنین سفری را ممکن نماید فقط هنگامی رخ می‌نماید که دورانی دراز از ناسازگاری‌ها، حجمی فراتر از توان همهٔ گزینه‌ها را آفریده باشد هم‌چنان که بر ماسه‌های ساحل پا می‌گذاردم از خود می‌پرسیدم که آیا آن دم رسیده است.

ناتاشا خانه را و مفهوم خانه را گرامی می‌داشت ولی من هیچ چیز را

بیش از رها بودن و جدایی‌هایی که با پیوستن‌های متوالی همراه خواهد شد دوست نمی‌داشتم. ناتاشا چارهٔ ترس خود را در صحنهٔ نمایش می‌جست. او از ۱۲ سالگی به ایفای نقش پرداخته بود و در آغاز دوران بازیگری سینمایی‌اش بیماری سل او را از ادامهٔ کار بازداشته بود. علاوه بر بیماری، سفرهای مداوم من هم او را همیشه با ترس‌هایی جدید روبه‌رو می‌کرد که مانع بازگشتن او به صحنهٔ نمایش می‌شد. ناتاشا هم مثل من مترصد دگرگونیی اساسی در زندگیش بود.

برنامه‌ای برای دور بودن از همه تنظیم کردم. هدف ما چشیدن تنهایی (تجربهٔ تنهایی) در کنار یکدیگر بود. اگرچه بالادست ساحل برخی از دوستان اسپانیایی‌ام زندگی می‌کردند ولی می‌خواستم تنها باشیم. پس با آن‌ها تماس گرفتیم و محترمانه توضیح دادیم که تصمیم داریم کمی از مردم دور باشیم. زن جذاب اسپانیایی خنده‌ای کرد و گفت: «به‌هر حال برای شام که می‌آیید؟ من چهارشنبه‌شب زنگ می‌زنم. دوستان ما میهمانی‌های مجلل ترتیب می‌دادند و همهٔ ساکنان منطقهٔ ساحلی را دعوت می‌کردند و امکان نداشت کسی از قلم بیفتد. اگر یک دعوت را می‌پذیرفتم، همهٔ ساکنان «براوا»[1] همین کار را می‌کردند و چارهٔ جدیدم به خطر می‌افتاد. هم‌چنان که در نور کم ساحل در آن چهارشنبه‌شب قدم می‌زدم به یاد معلم الهیات مدرسه‌ام می‌افتادم که همیشه از لحظه‌هایی می‌گفت که: «اگر بگذره دیگه برنمی‌گرده.» حال تصمیم من به رفتن یا نرفتن به این میهمانی یکی از همان تصمیم‌هاست (بود). آیا چهارشنبه‌شب که دوستم تماس گرفت دعوتش را بپذیرم یا نه؟ به‌نظرم همهٔ آینده‌ام به این تصمیم بستگی داشت واقعاً تصمیم چه‌گونه بود؟ آیا زندگی‌ای را که می‌شناختم می‌بایست به کناری فرو می‌نهادتم تا توانم را صرف روشی دیگر از زندگی بنمایم که به‌نظر واقعی‌تر می‌رسید.

یک بار دیگر به ارتش بازگشته بودم و در لباس نظامی میان درختان

---

۱. ساحلی در اسپانیا

کنار رودخانه سعی بیهوده به آب دادن و رها کردن یک برگ را داشتم. همهٔ امکانات را دوره کردم ولی هرگز به فکر عاملی که سرانجام می‌توانست این چالش را رفع کند نیفتادم: «تلفن هرگز زنگ نخورد.» موج‌ها شلپ شلوپ می‌کردند. پرنده‌ای عجیب می‌خواند و تمام کمدی سیاه پرسیدن هیچ نتیجه و انجامی نداشت. بنابراین به کشف ناگاه این حقیقت رسیدم که لحظهٔ سرنوشت‌سازی که ممکن است هرگز «دوباره رخ ننماید» همیشه در حال دوباره رخ نمودن است.

روزهایی دیگر در آن خانهٔ کوچک ساحلی در اسپانیا گذشت و هنگامی که تلفن زنگ زد، و چه ناگاه، صدای گرم دوستم را شنیدم که از ما می‌خواست برای شام برویم، جواب بی‌درنگ من «آری» بود. پس از آن یک ناشر نوول من را رد کرد و هنگامی که من و ناتاشا به لندن بازگشتیم من هنوز در پی معنای پرسیدن بودم و به معنای «تردید» تردید می‌نمودم و هردوی این بدگمانی‌ها ترجمان زنگ نیشدار تلفن اسپانیا بر ساحل دریا بود.

ما تصمیم نمی‌سازیم، تصمیم‌ها خود را می‌سازند مگر این‌که ما به خویش اجازه دهیم که با جستن مشتاقانهٔ همهٔ گزینه‌ها زمینهٔ کار را فراهم کنیم. در طرح‌ریزی تولید یک برنامه، در کاربر روی یک مدل و در تمرین‌ها می‌توانستم تشخیص دهم. ذهن لایه‌هایی فراوان دارد و برای دست یازیدن به فعال‌ترین لایه، کشاکشی باید رخ دهد میان انگیزش‌های فراگیر ساکن آن جایگاه پنهان و آواهای بی‌پروای ترانه‌های کم‌ژرفاتر که دعوی دانستن دارند. بیش از همه چیز ترس از بروز دادن مولش در برابر دیگرانی که به قضاوت خواهند نشست و هم‌چنین نیاز به قوت قلب است که انسان را به تظاهر اشراف داشتن به چیزی که می‌خواهد بداند می‌کشاند. متوجه شدم که اگر انسان نداند چه می‌خواهد دیگر نیازی به وانمود کردن نخواهد داشت. فرازِ «با صدای بلند اندیشیدن» پر از معناست. تمرین نمایش راهی برای اندیشهٔ جمعی با صدای بلند را به من آموخت که فراتر از تنها اندیشیدن بود.

هم‌چنان در کار یافته‌هایی نوین از اهمیت تشویق بازیگران به بیان تردیدها بودم و ایشان را به همگام شدن به فرآیند بی‌پایانِ تغییر عقیده فرامی‌خواندم. به این ترتیب راه برای آرام کردن خاطرها[1] هموار می‌شد و زمینه برای سر زدن الگوهای منجسم اندیشه از لایه‌های درونی‌تر ذهن ایجاد می‌شد. گاهی در کارم به‌وضوح نتیجه‌ای که سعی در به‌دست آوردنش را داشتم می‌دیدم که بیش از آغاز کار آماده بود و در دسترس. آن‌گاه که نتیجهٔ کار را در ابتدا می‌دیدم کارم وارونه می‌شد و از آن پس جستار من نه برای آفریدن که برای گره‌گشایی و واچیدن آن‌چیزی می‌شد که دیده بودم ـ به‌نظرم این تجربه‌ای مشترک برای همهٔ مجسمه‌سازهاست که برایشان ریختی را خواهند ساخت که از پیش در تودهٔ سنگ وجود دارد و چشم به راه اسکنه (ابزار تراش سنگ) است که [پوشش‌ها و حجاب‌های] نامربوط را کنار بزند. یکی از اولین تولیدات من در استراتفورد «تیتوس آندرونیکوس» اثر شکسپیر بود که طراحی صحنه را هم خودم انجام دادم. ماه‌ها پس از آخرین اجرای این نمایش، خیلی اتفاقی نگاهی به متن اصلی نمایش نمودم و دیدم که یادداشتی که در پشت یک صفحه خیلی با شتاب و بدخط نوشته بودم فراموش شده در همان یادداشت چیدمانی را که به‌نظر می‌رسید ماه‌ها بعد و پس از مجموعه‌ای دردانگیز از آزمون خطا و آشفتگی به‌دست آورده بودم به‌طور کامل وجود داشت. به‌هر حال دلیلی برای شرمساری از چنان آشفتگی نبود زیرا که آشفتگی‌ای آن‌چنان سر آخر ارجمند می‌نمود و قابل احترام که به‌عنوان بخشی از انگاره‌ای جهانی شناخته می‌شد و بسیار استوار و پابرجا در لایه‌های ناشناخته‌ای در ذهن جاگیر شده بود.

من و ناتاشا خانه و باغچه‌ای کوچک در سکوت و فریبندگی محلهٔ کنزینگتون داشتیم. دوستانی زیاد را می‌دیدیم، به تفریح می‌پرداختیم، به اُپرا و باله و نمایشگاه‌ها می‌رفتیم و از بیان مراتب قدردانی یک میهمان نسبت به

---

1. Rehearse

میهمانی شام متمدنانه‌مان در یک پیام تشکر تعجب‌زده نمی‌شدیم.

درواقع این زندگی تمدن‌زدهٔ شهر لندن واکنش ضروری پس از جنگ بود ولی این ظاهر جذاب شروع به تلاشی نموده بود تا کشاکش‌های بنیادین پشت پردهٔ اجتماع را فاش کند. لندن در آن روزگار شهر سستی و کلوپ‌های ناشاد و فرانسیس بیکن و نومیدی بود. لندن عصر الیزابت و عصر دیکنز در واقع همهٔ این‌ها را در خویش احاطه کرده بود: سرشب لحظه‌ای در هایدپارک وجود داشت که در آن هوای ملایم و زیبایی گرگ و میش دایه‌هایی را با کودکانی باادب می‌دیدی که بی‌سروصدا کالسکهٔ بچه‌ها را به جلو می‌راندند و از کنار خانم‌هایی که دامن کوتاه و پولیور تنگ پوشیده بودند می‌گذشتند. این خانم‌ها هنگامی می‌رسیدند که دیگران در حال ترک پارک بودند. این خانم‌ها با آن کفش‌های استیلتو با ماشین‌هایی که آرام دنبالشان می‌آمدند همراهی می‌شدند.

در این هنگام تضاد زندگی ما در لندن و پاریس آغاز می‌شد و اگرچه من و ناتاشا از خویش می‌پرسیدیم که کدام یک از این دو شهر را ترجیح می‌دهیم، موضوعی پشت پرده که پس از سال‌ها به اوج اهمیت رسیده بود، تصمیم گرفتن را ممکن می‌کرد. هر بار که به لندن بازمی‌گشتیم حس می‌کردیم که دیگر دوست نداریم مسافرت کنیم. سپس برای چند روزی به پاریس می‌رفتیم و چنان رفتار می‌کردیم که گویی قصد ترک آن‌جا را نداریم و خود را مشغول نقشه‌ها و پروژه‌ها و رابطهٔ پرشور می‌کردیم که همگی دلالت سکونت ما برای همیشه می‌داشت. دو اسب به‌طرزی وحشتناک چهار نعل می‌تاختند و هر کدام از ما را در دو جهت مخالف از هم به گوشه‌های مسیر راندند.

شهر را می‌توان از دیدگاه‌هایی گوناگون دید. یکی کثیفی و خشونت شهر را می‌بیند و دیگری زیبایی‌های تاریخی شهر را. علی‌رغم نشانه‌های جنگ، لندن هنوز هم جایی برای آرامش و سکون بود. پاریس، اما، خستگی‌ناپذیر و

تب‌دار بود. یک پاریسی واقعی می‌بایست عصبی و پریشان می‌بود. [پاریس] هم، رنگی از شهوت‌پرستی داشت که لندن هیچ برابری برایش نداشت.

برای مثال بهترین خانهٔ مد لندن در نزدیکی کانونت گاردن قرار داشت و از قرن هجدهم هم‌چنان بی‌تغییر مانده بود. اتاق انتظار این خانهٔ مد مبلمانی با روکش مخمل قرمز و آیینه‌های بزرگ با حاشیهٔ زراندود داشت و در آن‌جا همیشه آقایانی ممتاز با لبخندهایی حاکی از فروتنی و لباس رسمی یافت می‌شدند. هنگامی که نمایشی نیازمند گدایان ژنده‌پوش می‌شد، جامهٔ این بازیگران بی‌کم و کاستی به طراح لباس ارائه می‌شد و با باریک‌بینی و دقت مناسب بازیگران اندازه می‌شد و سپس چرک‌مال می‌شد و پاره پاره می‌گردید تا ثابت کند که اگرچه خواسته‌های طراح زیاد جالب نمی‌نمود، ولی خانهٔ مد هم‌چنان استانداردهای یگانهٔ خویش را برای کمال نگه‌داشته بود.

اجرای صحنه نیز با تشریفاتی شبیه همین انجام می‌شد. برای یک نتیجهٔ خوب می‌بایست رابطه‌ای پراحترام با یکی از دفترهای طراح سبک‌های ویکتوریایی برقرار کرد و نقشه‌ها را به همان دقتی که آن آقایان از تو می‌خواستند می‌بایست ارائه می‌کردی. تو گویی که می‌خواستی یک کتابخانه در خانه‌ات بسازی چنان‌که یک عمر دوام بیاورد. در کانونت گاردن مدیر تولیدی را دیدم که طرح‌های زیبا ولی کم‌دقت را دور می‌ریخت چون ناگهان حس کرده بود که طرح‌ها از ذهن یک هنرمند سرچشمه گرفته‌اند که در نقطهٔ مقابل افراد اهل عمل قرار می‌گرفت. اما در فرانسه طراح نابغهٔ تئاتر «کریستین براز» که همیشه طرح‌هایش را روی زمین می‌کشید طرحی را به سرعت روی رومیزی یک کافه کشید و آن را به مجریان صحنهٔ زیرک و پیر تئاتر داد تا تمام جزییات فنی را برای او محاسبه کنند. هنگامی که شب پیش از آغاز اجرا او تصمیم به تغییر همهٔ صحنه می‌گرفت هیچ‌کس عصبانی نمی‌شد و کسی قهر نمی‌کرد یا نیازی به چانه‌زدن‌های طولانی برای عقد قراردادهای اضافه کار

نمی‌شد و چند بطری شراب سرخ همان ماشینیست‌ها را چنان می‌ساخت که تا سپیده‌دم کار کنند و پر از احساس رضایتی خاص باشند از به‌کار بردن توانایی‌هایشان برای خلق اثری که دوستش می‌داشتند و در آن سهیم بودند، و این همان روش کاری بود که می‌توانستم بفهمم.

هر کس که علاقه‌ای به فیلم‌های سینمایی قدیمی فرانسوی و عکس‌هایی از شب در کافه‌های پاریس و آوازهای کافه‌ای داشته باشد حتماً می‌فهمد که چرا بوی کهنگی و فضای تنگ تئاتر بلوار با آن نورافکن‌های زنگ‌زده و کج و کوله‌اش و آن پردهٔ ترک‌خورده‌اش که رنگی خورده بود تا به‌نظر زربفت بیاید افسونی در خود داشت که لندن و نیویورک نمی‌توانست هماورد آن باشد. به‌نظر می‌رسید که آن‌ها در سیاره‌ای دیگر دور از جایی دیگر از تاریخ بودند. در پاریس مدیریتی نبود، کارگردانی نبود و کارگزاری هنوز اختراع نشده بود چه برسد به اتحادیه‌ها. هنر تماشاخانه‌ای هویت خویش را داشت با طبیعت ویژهٔ خودش و تماشاچیان مخصوص خود. خیلی از تماشاخانه‌ها شبیه به پاتوق بانوان سخت‌گیری بودند که گزینه‌هایشان بر انفجارات یکی در میان احساس عشق و نفرت و همین‌طور امیدواری و ناامیدی پایه می‌گرفت.

شانس خوب من بود که یکی از این خانم‌ها از من استقبال کرد. او بانویی افسانه‌ای به نام سیمون بریوا بود.

او به‌خاطر کلاه‌های بزرگش که با آن روبان سیاه که زیر چانه‌اش گره می‌خورد ــ تا کلاه را در جایش نگه دارد ــ و هیچ‌وقت از سر برنمی‌داشت معروف بود. حتی می‌گفتند هنگامی که می‌باید به یک هنرمند پیشرو احترام بگذارد، درحالی‌که تماشاچیان شب اول نمایش در انتظار بودند، او آن‌قدر در تعظیم کردن معطل می‌کرد که در پایان مجبور می‌شد برای آرام کردن خشم آن هنرمند پیشرو دست به این کار بزند. لحظه‌ای که همدیگر را خیلی ساده و بدون تنش ملاقات کردیم، او با من گرم گرفت و خیلی زود

صمیمی شدیم. در آپارتمان او در شمارهٔ ۱۶ خیابان آراندیسمان و پشت آن میز آیینه که می‌توان گفت در محاصرهٔ آیینه‌ها قرار داشت به همراه آن دوستان فربه ناهار و شام می‌خوردیم. یکی از این دوستان ماساژور و دیگری دوستی میان‌سال از محلهٔ بولوار بود که همیشه کت و شلواری به رنگ خاکستری صدفی می‌پوشید و پوتین‌های براق به پا می‌کرد و سبیل‌هایش را به زیبایی تاب می‌داد. از چشم‌های او همیشه درخششی از ذکاوت را می‌توانستی انتظار داشته باشی و اگرچه زیاد صحبت نمی‌کرد ولی در کلامش همیشه گرمی و شیرینی می‌یافتی.

در اولین تست انتخاب بازیگر برای نمایش «گربهٔ روی شیروانی داغ» سیمون از بازیگران زن می‌خواست تا خود را با ژستی نمایشی نشان دهند و فقط پس از این کار بود که او به آن‌ها اجازه می‌داد تا متن‌هایشان را بخوانند. درواقع این روش بسیار متفاوت از چیزی بود که در انگلستان می‌شناختم.

چند روز پیش از زمان مقرر برای آغاز تمرین‌ها رسماً اعلام شد که ژان مورو که در گروه بازیگران ما بود قراردادی برای بازی در یک فیلم در همان روزهای تمرین بسته است و اگرچه سیمون بدون نگرانی به من اطمینان داد که ژان زمان‌هایی غیرعادی برای تمرین‌کردن خواهد یافت من به شیوه‌ای تجاری و متعلق به آن‌سوی اقیانوس اطلس واکنش نشان دادم و تهدید به کنفرانس‌های خبری و پیگیری قضایی نمودم. این برخورد چنان همه را غافلگیر کرد که ما برنده شدیم و فیلمبرداری به تعویق افتاد. بااین‌وجود رابطه‌ام با ژان رو به وخامت می‌گذاشت: او برای تمرین‌ها دیر می‌رسید. باقی اعضای گروه روی صحنهٔ خالی تماشاخانهٔ آنتوان آماده شده بودند و من هم یک گوشه ساعت به دست نشسته بودم. سکوت همه‌جا را فراگرفته بود و جو اضطراب گسترش می‌یافت. ده دقیقه گذشت و هیچ اثری از ژان نبود. فقط صبر کردم درحالی‌که دیگران خیلی پریشان و ناآرام من را تماشا می‌کردند. بعد از ۱۵ دقیقه ژان خیلی باشکوه و بی‌خیال وارد شد. پر از

هیجان با همه شروع به گپ زدن کرد و در راه خود نزدیک‌ترین افراد به در را بوسید. سپس متوجه من شد و از میان در، درحالی‌که آغوش را باز کرده بود، شروع به دویدن به سمت من کرد. خیلی سرد با او حرف زدم. «تو که نقش اصلی‌رو بازی می‌کنی باید بیشتر از دیگران تمرین داشته باشی نه کمتر. اگر دیر بیای همه‌چیز رو از دست می‌دی.» چند لحظه‌ای ایستاد انگار که کسی به او سیلی محکمی زده باشد. بلافاصله با حالتی بزرگوارانه و پر از تواضع از دیگر بازیگران پوزش طلبید، طوری که فضا کمی سبک‌تر شد و ما آمادهٔ کار شدیم. آخر روز، مدیر پیر تماشاخانه با وانمودن کوله‌بار تجربه‌اش، انگار همه چیز را در چنته داشته باشد و از سر گذرانده باشد بازویم را گرفت و گفت: «از دست شما انگلیسی‌ها با اون سروقت بازی‌هاتون، واقعاً مسخره‌این...» با حالتی اعتراض‌آمیز پرسیدم: «چرا؟ فکر می‌کنید زیاده‌روی کردم؟» شانه‌هایش را بالا انداخت و گفت: «فقط برای ۳۰ ثانیه دیر کرد!» با عصبانیت گفتم: «۳۰ ثانیه؟» ساعت‌ها را مقایسه کردیم. ساعتم ۱۴ دقیقه و نیم جلوتر بود. ما هیچ‌وقت واقعیت را به ژان نگفتیم و فکر می‌کنم تمام گروه احترامی قابل توجه برای انگلیسی‌های سنگدل قایل شدند. به‌هرحال فرانسوی‌های قانون‌گریز هیچ‌چیز را بیش از سخت‌گیری و نازک‌بینی آفرین نمی‌گفتند.

اولین باری بود که با ژان مورو کار می‌کردم و نوعی تله‌پاتی میان ما وجود داشت. در جلسه‌های تمرین خیلی کم با هم سخن می‌گفتیم ولی منظور همدیگر را از یک اشاره یا یک نگاه می‌فهمیدیم. بدترین مشکل ما مربوط به متن می‌شد و آن‌جا بود که برای نخستین‌بار با ناسازگاری‌های ذاتی زبان انگلیسی و زبان فرانسه روبه‌رو شدم. ترجمهٔ نمایش «گربه روی شیروانی داغ» به‌وسیلهٔ نویسنده‌ای شاخص انجام شده بود؛ نویسنده‌ای که هیچ انگلیسی نمی‌دانست. به امید مجاب کردن او برای درست کردن شماری از اشتباهات آشکار با او در خانهٔ کوچکش در حومهٔ شهر ملاقاتی داشتم. او

مرا بسیار فروتنانه تحویل گرفت و به من توضیح داد که چه گونه کار می‌کند. روش کار او بسیار ساده بود زیرا او فقط در اتاق راه می‌رفت و دوست هم‌خانه‌ایش که کمی انگلیسی بلد بود ترجمهٔ واژه به واژهٔ هر سطر را در هوا رها می‌کرد. نویسنده که هیچ دانشی از نمایش‌نامه یا حتی تنسی ویلیامز نداشت قضاوتی داشت که هیچ چیزی که محصول نژاد انگلو ساکسون باشد نمی‌تواند جنبه‌ای ادبی داشته باشد. او فقط ترجمهٔ واژه به واژه را خیلی سرسری می‌شنید و به آن کمی می‌اندیشید و بعد بانگ برمی‌داشت که:... این چیزی است که من می‌گفتم. درحالی‌که دوست دخترش آن را یادداشت می‌کرد. از آن‌جاکه متن کاملاً غیرقابل استفاده می‌نمود، سیمون با توجه به این حقیقت که نویسنده هیچ‌گاه متوجه تفاوت متن‌ها نمی‌شد کمیته‌ای کوچک راه انداخت. اعضای گروه شامل یک لهستانی ادیب که در آمریکا زندگی می‌کرد و دوست ساکن محلهٔ بلوارش، ماساژور او و من بود. با مدیریت ژان تا دیروقت شب دور آن میز آیینه‌ای نشستیم تا معادل‌هایی برای فرازهایی مثل «I'll hump her from hell to breakfast» بیابیم درحالی‌که زبان فرانسه هیچ راهی برای فرانسوی کردن چنین فرازهایی نمی‌داشت.

از آن‌جایی که به من گفته بودند که سیمون عادت داشت با تنی چند از دوستانش در هنگام تمرین در سالن بنشیند من به‌شدت ورود او را به سالن نمایش ممنوع کردم. سیمون بسیار شاد شد و با افتخار به دوستانش گفت که از تماشاخانهٔ خودش اخراجش کرده‌اند. البته چند روز بعد سیمون از من خواست که برای صرف نوشیدنی در دفترش به او بپیوندم، دفتری که او اصرار داشت آن را رختکن بنامد. پس از گپی دوستانه و بعد از بیان نظراتم دربارهٔ سیر کار، او نظرش را دربارهٔ یکی از بازیگران مرد بیان کرد: «اون‌جوری که اون جمله رو می‌گه من دوست ندارم.» با تعجب به او نگریستم. او گیج شده بود و بیهوده سعی در لاپوشانی آن اشتباه لپی داشت و همین تلاش مرا سردرگم کرده بود. از آن‌جایی که یقین داشتم او سعی در

دزدکی دیدن تمرین می‌کند در اقدامی محتاطانه پشت پرده‌های بسته تمرین می‌کردیم. با شنیدن گفته‌های او در خیالم با سرعت به سن بازگشتم تا ببینم او کجا می‌تواند پنهان شده باشد. در آغاز هیچ چیز به نظرم نرسید، سپس متوجه شکافی کوچک در جایی شدم که پرده کاملاً به زمین نمی‌رسید. اگر کسی در جایگاه سوفلور که در میان پاچراغ‌ها قرار داشت می‌نشست فقط با کمی جلودادن بدنش می‌توانست از زیر آن پردهٔ پاره تمرین را دزدکی تماشا کند. تصور خزیدن این بانوی میان‌سال و درشت با آن کلاه همیشگی بر سر در آن جعبهٔ کوچک، برای برآوردن نیاز مقاومت ناپذیرش به آگاهی از آن‌چه روی سن می‌گذشت مرا به شدت قلقلک می‌داد. هم‌چنان بدون هیچ اشتباهی به او اجازهٔ تماشای تمرین‌ها را ندادم و در همین حال سعی می‌کردم تا احساسات را کنترل کنم، او هم اعتراضی نکرد.

اگرچه تمرین برای نمایش «گربه روی شیروانی داغ» شادی‌آفرین و لذت‌بخش بود ولی هم‌چنان در ایجاد حلقهٔ واصلی برای متقاعدساختن فرانسوی‌های بدبین به پذیرفتن فضایی که از جنس فضاهای شناخته شده برای تماشاچیان تئاترهای برادوی بود ناموفق بودیم. هنگام اجرای شب اول، وقتی که قهرمان زن نمایش در حال توصیف شوهرش بود که چه گونه احساسات جنسی او را ارضا نکرده بود و او در شب اول ازدواج‌شان به‌خاطر ضعف جنسی همسرش به طرز یأس‌انگیزی ناامید شده بود از پشت‌سرم صدای پچ پچ تماشاچیان را می‌شنیدم. هروقت چنین اتفاقی رخ می‌دهد یک فنجان قهوهٔ غلیظ همه چیز را درست می‌کند. من دیگر می‌دانستم ما در ایجاد آن فضا ناموفق بودیم. به‌هرحال سیمون صمیمانه از من خواست که در فصل بعدی نمایش «نمایشی از ودی پل» نوشتهٔ آرتور میلر را به صحنه ببرم، کاری که به‌تازگی در لندن به صحنه برده بودم. من همیشه از تکرار کاری که در گذشته اجرا کرده بودم روی‌گردان بودم و برخلاف همهٔ آن فشارهای پرشور سیمون از اجرای دوباره‌اش سرباز زدم. سپس زن جوان قدرتمندی که در

آغازِ دوران بازیگری‌اش بود به‌عنوان یک مأمور برای ملاقاتم در هتل پاریس پیشم آمد و بسیار بی‌پرده و رک به من گفت: «خیالبافی نکن. اجرای قبلی تو کار تأثیرگذاری نبود. اگر می‌خواهی تو پاریس باز هم کار کنی «نمایی از روی پل» رو اجرا کن، حتماً موفق می‌شی.» اسم او میشلن روزان بود و بی‌پردگی و راستی او مرا تحت‌تأثیر گذاشت چنان‌که حرفش را گوش کردم. از آن موقع تا حالا ما با هم کار می‌کنیم.

***

بیش از علاقه به اجرای تئاتر آرزو داشتم که فیلمی در فرانسه بسازم، نه فقط به‌خاطر علاقهٔ مفرط و همیشگی‌ام به سینما که فکر می‌کردم در فرانسه بهتر از انگلیس می‌توانستم کار کنم.

پیش از تلاشم برای رها کردن همه‌چیز و اسباب‌کشی به اسپانیا درگیری‌ای عمیق با «لارنس اولیویه» فیلم اولم (اُپرای گدایان) را تبدیل به رزمگاهی زشت کرد. انتخاب موضوع همیشه نوعی به سازش رسیدن با خود است. واقعاً می‌خواستم روی درونمایه‌ای جدید کار کنم که در آن موقع ماشین‌ها و موتورها را به تصویر بکشد تا به اشتیاق درونی‌ام برای گریختن از دنیای رنگ صحنه و موی مصنوعی جامهٔ عمل بپوشم. اگرچه من با اجرای کارهای شکسپیر و تماشاخانهٔ کانونت گاردن شناخته می‌شدم از میان پیشنهادهای فراوانی که به این‌جا و آن‌جا دادم اُپرای گدایان موضوعی کلاسیک بود که نظر یک تهیه کننده را جلب کرد و من چنان هیجان‌زده بودم که نتوانستم جلوی آن را بگیرم. هربرت ویلکاکس در حقیقت دنیایی دیگر برای خود داشت. او زندگی خود را صرف ساختن فیلم‌های درجه دوی گیشه‌ای نکرده بود و ستارهٔ فیلم‌هایش هم همسرش آنا نیکل بود. این فیلم‌ها فقط به‌وسیلهٔ پشتیبانانش که به موفقیت گیشه‌ای کارهایش ایمان داشتند جدی گرفته می‌شد. هنگامی که اولین بار همدیگر را دیدیم او را انسانی کاملاً معمولی یافتم که همیشه کت و شلواری به رنگ آبی تیره می‌پوشید و میخکی

در جادکمهٔ کتش می‌گذاشت. حتی در استودیو، هنگامی که فیلم‌های خودش را کارگردانی می‌کرد با همان لباس رسمی کنار دوربین می‌ایستاد و با صدایی گرم و رسا و با ته‌لهجهٔ کاکنی با بازیگران صحبت می‌کرد انگار که شهردار یکی از حومه‌های لندن باشد.

هیچ‌گاه صدایش را بلند نمی‌کرد و تا آن‌جایی می‌توانستم بفهمم راز اصلی حرفه‌اش تقلیدهای پیوسته و بی‌شرمانه از شانه خالی‌کردن‌های همراه با شکسته‌نفسی کارگردان‌های واقعی است. در آغاز کلامش بود که کاملاً قانع‌کننده به‌نظر می‌رسید، آن‌جا که می‌گفت: «فکر می‌کنم به آسودگی می‌توانم بگویم...» وقتی با پروژه‌ام نزد او رفتم او به این فکر افتاد که پیوندی با فرهنگ [روز] می‌تواند نتیجه‌ای مناسب برای حرفه‌اش دربر داشته باشد، بنابراین او با آغوش باز به من خوش‌آمد گفت و من هم جزیی از پروژه‌های بعدی او برای فتح گیشه‌ها شدم. جلسهٔ نخستین بحث به‌آرامی پیش رفت. من خواستم که کریستوفر فرای و دنیس کنان متن کار را بنویسند و سر آرتور پلیس هم آهنگساز باشد و این نام‌ها چنان با پرستیژ بود که هربرت به‌سرعت آن را پذیرفت. او هم‌چنین نیازمند یک ستاره برای نقش مک هیس بود. در خیالم فیلمی سخت و پرانرژی به‌صورت سیاه و سفید را با یک دزد سرگردنه در نقش اصلی می‌دیدم. بازیگری جوان به‌نام ریچارد برتون به نظر ایده‌آل اجرای این نقش بود ولی زمانه مناسب بازی او در این نقش نبود. او آن‌قدر شناخته شده نبود که بتواند به سرمایه‌گذاران و مرکزهای پخش فیلم احساس امنیت بدهد. از دیگر سو لارنس اولیویه به‌عنوان بازیگر و فیلمساز در اوج بود. «سنگ مفت گنجشک مفت!» تلگرامی برایش فرستادم تا بدانم آیا اتفاقاً شخصیت مک هیث نقشی نبوده که او بخواهد اجرا کند. خوشبختانه یا بدبختانه سنگم به هدف خورد زیرا «اُپرای گدایان» طرحی بود که برای سالیان دراز او در سر می‌پروراند و شخصاً آرزوی بازیگری، کارگردانی و تهیه کنندگی آن را داشته است. جواب «آری» او همهٔ ما را شاد کرد و درس

آموزنده بود که هیچ‌گاه نباید خیلی زود جشن بگیریم. مسلماً او شدیداً مشتاق بازی در این نقش بود ولی در عین حال هم از این‌که گذاشته بود اجرای طرحش از دستش خارج شود بسیار خشمگین می‌نمود، پس هم‌چنین به برعهده گرفتن سمت لوپادیوکن پامی‌فشرد و این مشارکتی ویژه بود که ویلکاکس را پر از غرور می‌نمود و من هم نه زمینه و نه قدرت مخالفت داشتم اگرچه که در کنار داشتن ستارهٔ فیلم به‌عنوان رئیس و صاحب‌کار مشارکتی خطرناک برای کارگردان است. واقعیت این است که من چنان از در اختیار داشتن بهترین بازیگر آن روزگار برای اولین فیلمم هیجان‌زده بودم که این دلواپسی را زود فراموش کردم.

بااین‌وجود اولیویه را نمی‌شناختم، او مردی تودار بود. در برابر تماشاچیان و روی پردهٔ نمایش او می‌توانست احساسی از آزادفکری، هوش، روشن‌اندیشی و سرعت را به‌دست دهد. درواقع او خلاف این نمود نمایشی شخصیتی مخالف این کیفیت‌ها داشت. اقتدار او مانند قدرت یک گاو نر بود. او مرا همیشه به یاد مرد روستایی بدخلق و شکاکی می‌انداخت.

هرگاه می‌خواست ایده‌ای نو را بفهمد به‌نظر می‌رسید که پیشانیش چنان می‌زند که انگار راهی برای پیروز شدن بر آن‌چه که می‌اندیشید وجود ندارد. مهارت شگفت‌آور او در بازیگری از مجموعه‌ای از جزییات ریز که نتیجهٔ تلاشش بود نشأت می‌گرفت. هنگامی که این جزییات کنار هم قرار می‌گرفت می‌توانست تابه‌هایی ممتد با سرعتی هیجان‌آور ایجاد کند و این تابه‌های ممتد، توهّم فکری درخشان را ایجاد می‌کرد. چیزی که هیچ‌گاه با آن کنار نیامدم این بود که وقتی اندیشه‌ای نخستین در ذهن او جای می‌گرفت هیچ قدرتی نمی‌توانست جهت ذهنش را تغییر دهد درست همان‌طور که یک نره‌گاو یک گاری را می‌کشد. اگر در این اندیشه با او مشترک می‌بودی ساده می‌نمود، ولی اگر چنین نمی‌شد هیچ تفاهمی دست‌یافتنی نمی‌نمود. به‌آرامی و با گذر زمان، در طی دورهٔ آماده‌سازی و

فیلمبرداری عدم تفاهم دوجانبه، ما را از هم دورتر و دورتر می‌کرد. از نظر او «اُپرای گدایان» شاهکاری از زیبایی و تصنع قرن هجده بود که هماهنگ با شیوهٔ نسخه‌ای از این داستان بود که در دههٔ ۱۹۲۰ ساخته شده بود و هنوز به‌خاطر وقار و افسونش در خاطرها زنده مانده بود. به همان دلیلی که او لقبِ «سر»[1] را به‌دست آورده بود نسخهٔ دههٔ ۱۹۲۰ را نمونه‌ای مبادی آداب و شیک از شیرینی کلام می‌دانست که فراخور جایگاه جدید جنتلمنانهٔ او بود. برای من که به این سنت‌ها بی‌تفاوت بودم نسخهٔ دههٔ ۱۹۲۰ بوی ناخوشایند کارهای هوگارت (نقاش قرن ۱۷) را می‌داد. «اُپرای گدایان» داستان درد یک سری گدا بود و نیاز داشت که وحشیانه و خشن باشد. در لفافهٔ کلام انگلیسی‌ها می‌شد دید که آن‌ها فکر می‌کردند که تمام زمان فیلمبرداری برای شفاف‌سازی طبیعت تفاوت‌هایمان صرف شده است. هنگام کار اولیویه با آن رفتار مؤدبانه و قشنگش از من اجازه خواست تا از نمایاب نگاهی بیندازد. پس از سکوتی دراز او رو به من کرد و با اشاره به دوربین گفت: «واقعاً این ترکیب‌بندی است که می‌خواهید؟» وقتی می‌گفتم «بلی» او سرجایش بازمی‌گشت و تمام وجودش بدون نیاز به بیان، بیانگر نارضایتی‌اش می‌شد.

روز اول فیلمبرداری نمایاب به‌دست در اطراف محل فیلمبرداری می‌گشتم، ناگهان با نگرانی متوجه شدم که تمام گروه دنبالم به‌راه افتاده و دستیارم نیز گچ به‌دست آمادهٔ علامت‌گذاری جایگاه دقیق قرار گرفتن دوربین است. به‌دنبال ایجاد یک نیاز اساسی در درونم، می‌خواستم گزینه‌های بی‌شمار را بسنجم پیش از آن‌که زاویه‌ای خاص را تعیین کنم. ولی آشکار بود که من مجاز به این کار نبودم و روزبه‌روز بیشتر به‌وسیلهٔ تیم فوتبالی که دنبال من در اطراف پرسه می‌زد فلج می‌شدم.

ظاهراً اولیویه با استفاده از برتریش به‌عنوان یک ستاره سعی در اخراج من

---

1. Sir

داشت تا کارگردانی را خود به‌عهده بگیرد. به‌نوعی شروع به مقاومت نمودم ولی در این میان فیلم خیلی آسیب دید.

سالیانی بعد، هنگامی که «گلن بیام شاو» که در آن هنگام مسؤول تماشاخانهٔ استراتفورد بود از من خواست تا نمایش «تیتوس آندرانیکوس» را با بازی اولیویه در نقش محوری کارگردانی کنم، تصمیم گرفتن برایم سخت بود. این نمایش سال‌ها مرا مجذوب خود کرده بود و درون‌یافتی* پایدار که دربارهٔ این آیین مرا قانع کرده بود در پشت کلمات فروانداخته شده بود. اگر می‌پذیرفتم به هیچ‌وجه آمادهٔ این‌که به اولیویه اجازهٔ به‌هم ریختن افکارم را بدهم، نداشتم، افکاری به هدف یافتن انگاره‌هایی که آرزوی کشف‌شان را داشتم و مطمئن بودم که ارتباط و معنایی ذاتی به آن و توالی بی‌جای صحنه‌های وحشتناک خواهد بخشید. ولی رسم‌های نیکوی انگلیسی می‌تواند تأثیرهایی غافلگیرانه داشته باشد. از زمان «اُپرای گدایان» احساسی از محدودیت و آزار من و اولیویه را وادار به ایفای نقش دوستانی صمیمی می‌نمود. من و ناتاشا خیلی به ویوین لی[1] علاقه داشتیم و آخر هفته‌ها را با او و لری (لارنس اولیویه) در آن استراحتگاه ییلاقی اشرافی‌شان به‌نام «نوتلی ابی» می‌گذراندیم. در شهر با هم شام می‌خوردیم، به هم نامه می‌نوشتیم و هدیه‌های کوچکی برای هم می‌فرستادیم تا آن زخم‌های ژرف را زیر این ماسک‌ها مخفی کنیم. وقتی که به سر اولین جلسهٔ تمرین «تیتوس» رفتم به یک‌باره کاملاً آماده و مصمم شده بودم که تمام آن گِله‌های دیرین را در جمع مطرح کنم. آماده بودم به اولیویه بتازم، درست مثل یک تهاجم‌گر کمی هم احتمال می‌دادم که اولیویه مثل یک دروازهٔ باز آمادهٔ پذیرش حرف‌هایم باشد زیرا تصمیم گرفته بود که خود را مدلی از پذیرش انتقادات و انعطاف‌پذیری بنمایاند. فکر می‌کنم این تغییر تا حدودی تحت‌تأثیر ویوین و همین‌طور تا

---

*. شهودی

1. Vivien Leigh

حدودی مربوط به آن احساس گناهی بود که در همه جای زندگی‌اش می‌توانستی ببینی. از همان لحظهٔ غافلگیرانهٔ اول، رابطهٔ ما تغییر کرد، مشارکت ما عالی پیش می‌رفت و هر روز با هماهنگی عالی کار می‌کردیم. این موضوع مرا مجبور می‌کرد که از خود بپرسم که چه‌گونه همان دو آدم، این‌چنین دیگرگون باهم رابطه برقرار می‌کنند و اگر تجربهٔ نخستین که ناخوشایند بود به ما کمک می‌کرد فکر می‌کنم که کلید واقعی این رابطهٔ دیگرگون در گسترهٔ نادیدنی اندیشه‌های نخستین و تصویرهای آغازین شکل می‌گیرد. این‌بار، بر حسب اتفاق، در یک جهت حرکت می‌کردیم و یکسان می‌اندیشیدیم. بنابراین می‌توانستیم با احساسی از اعتماد دوجانبه پیش برویم. علاوه بر این‌که می‌توانستم استعداد شگفت‌آور او را بفهمم و آفرین بگویم شیوهٔ بازی او به‌عنوان شخصیت اصلی به تمامیت کار چنان ژرفا و واقعیتی می‌بخشایید که هیچ بازیگری دیگر در آن زمان نمی‌توانست چنین کند. متأسفانه هرگز نمی‌توانم بگویم که در چهارچوب روابط انسانی به اولیویه نزدیک بوده‌ام. او بسیار مؤدب و باملاحظه بود ولی ورای این ادب همیشه حسی از اجبار وجود داشت. حتی خنده‌اش را بازی می‌کرد گویی هیچ‌گاه از نشان دادن و پیراستن نقابش باز نمی‌ایستاد.

از دیگر سو کار با جان گیلگاد مرا باز به ویژگی‌های خودم بازمی‌گردانید. واقعاً این سطوح گونه گون که با بی‌سلیقگی بدتر و بدتر می‌نامند و به کار ما معنا می‌بخشد چیست؟ گذرگاهی که از یکی به دیگری می‌رود چیست؟ در «هر هایی هویی دارد» که در استراتفورد اجرا شد و پس از آن اجرای داستان «زمستان» در لندن و اجرای دوبارهٔ «تاجر ونیزی» می‌توانستم به ذهنی بی‌نهایت خلاق و بی‌نظیر که همیشه آمادهٔ تغییر بود دست یابم. جان به این صفت که هیچ‌گاه دقیقاً نمی‌داند چه می‌خواهد زبانزد بود ولی این شهرت کاملاً غیرواقعی بود. احساس نزدیکی خاصی به او می‌کردم و می‌توانستم سیر تعلل‌های خستگی‌ناپذیر او را درک

کنم و منشأ این تعلل فقط شهودی ذاتی برای کیفیت بهتر بود. هر آن‌چه می‌پرسید و هر آن‌چیزی که کنار می‌گذاشت به استانداردی شدیداً سخت‌گیرانه مرتبط بود، استانداردی که هیچ‌گاه به آن دست نمی‌یافت. این تنش بسیار دور از بهم‌ریختگی‌ای است که از ضعف برمی‌خیزد، زیرا هنگامی که او یک گروه را هدایت و کارگردانی می‌کرد رد کردن هر چیز معلولی و پیش‌پاافتاده و خواست معطوف به پیشرفت و بهتر شدن و همین‌طور آگاهی دقیق و ظریفش را هر جزء جالب و نیکو نهایتاً به وحدتی شکوهمند و ستایش‌انگیز می‌انجامید. مسلماً یک راز و یک فرآیند رخ می‌نمود تا کیفیت دلخواهش ایجاد شود و تو کجا می‌توانستی کلید این فرآیند را بیابی؟

کشیشی خلع لباس شده، خوش‌بنیه و ناآرام با اسمی شبیه به یک گل با نگاهی طنزآمیز از ورای چشمانی آبی و به معصومیتی که ژان ژنه نام داشت با لطافت و مهربانی به ناتاشا نگاه می‌کرد و هم‌چنان که سخن می‌گفت در ته صدایش توهم هوشیاری را به ذهن متبادر می‌کرد.

هنگامی که برای اجرای «تیتوس اندرانیکوس» به پاریس آمدیم نمایشش به‌نام «بالکن» را خوانده بودم و از اصالت فکری که در کار از خود بروز می‌داد هیجان‌زده شدم. من که خوگرفته به تفکر آسان‌گیرانهٔ انگلیسی بودم و جو سیاسی فرانسه را با آن نویسندهٔ شهریش پذیرفته بودم. این جریان را به حساب خوش‌شانسی خودم گذاردم. ژنه به‌تازگی کار تیتوس را دیده بود و آن‌چه برای او گیرا می‌نمود روش تبدیل خشونت کامل داستان به زبان اشاره‌ها و پیشنهادها بود. بنابراین از آغاز در این اعتقاد راسخ سهیم بودیم که تئاتر نیاز به رهانیدن خود از قراردادهای کلاسیک و ناتورالیستی دارد. هم‌چنان که نمایش «چشم‌اندازی از پل» برای دو فصل متوالی با استقبال شدید مواجه می‌شد برای من و تماشاخانهٔ آنتوان شهرتی زیاد به‌دست می‌آمد، ولی به‌زودی فهمیدم که چه‌گونه سیاست به صحنهٔ فرهنگ فرانسه نفوذ کرده است. پس از این‌که دوستم سیمون بریوا نامه‌ای تهدیدآمیز از پلیس

دریافت کرد همهٔ تلاش‌ها برای به نمایش درآوردن «بالکن» به‌طرزی غم‌انگیز به شکست انجامید.

سپس شروع کردم به مصاحبه‌هایی غلوآمیز با مطبوعات و بیان این‌که دیگر هیچ‌گاه در فرانسه کار نخواهم کرد مگر این‌که عدالت در مورد ژنه اجرا شود. به‌زودی من و ژنه شروع به ملاقات در کافه‌ها و صحبت در مورد راهکارها نمودیم. شنیده و خوانده بودم که ژنه به ضرورت مطلق عهدشکنی به‌ویژه در مورد دوستی ایمان داشت ولی از آن‌جایی که ما هم‌رزمانی بودیم که در برابر دیگر عهدشکنان قرار داشتیم، رابطهٔ میان‌مان به محکمی یک صخره به‌نظر می‌آمد؛ به‌ویژه پس از این‌که تماشاخانه‌های آوانگارد یکی یکی از پذیرفتن اجرای این کار سر باز زدند. سپس، ناگهان یک تماشاخانهٔ بزرگ در بلوار به نام «گیمنژ»[1] که به رسم امروز فرانسه با دو تا اسم نامیده می‌شود به نجات‌مان آمد. ماری بال درست از میانهٔ قرن نوزده بیرون آمده بود: او در تمام نقش‌های فرانسوی «کمدی فرانسیس» بازی کرده بود. به دیوار اتاق رختکن نیز پوست پلنگ آویزان بود. او آپارتمانی در «شانز الیزه»[2] با پرده‌های مخمل زرشکی داشت. کلاه‌های بزرگ به سر می‌گذاشت و آرایشی غلیظ می‌نمود و اداها و ژست‌های نقش‌هایی را که بازی می‌کرد درمی‌آورد و با آن لباس مخصوصِ رهبری آوازه‌خوان‌ها زنی مستقل به‌نظر می‌رسید. همیشه به من می‌گفت: «در این سن و سال هدف زندگی‌ام رسیدن به کمال است.» و من همیشه کاربرد این اصطلاح را که واگوی این حقیقت بود که همهٔ چیزی که نیاز داریم تلنگری پایانی است تا خودمان را به کمال برسانیم. از آن‌جایی که احترامی فراوان برای ژنه قایل بود و به دلیل آن‌که به قدرت خودش اطمینان داشت و از نکوهش‌های پلیس نمی‌ترسید از دردسرهای طرفداری از ژنه لذت می‌بردم. ماری می‌خواست نقش «maitress dubordel» را بازی کند و بعدها ثابت کرد که او یکی از معدود بازیگرانی است که من آن‌ها را به توانی

---

1. Gymnadeinari belr 2. Champs Elysées

ویـژه از احسـاس مـی‌شناسم کـه مـرا وادار مـی‌کنند کـه هـر چـه بـیشتر از دیالوگ‌هایشان بکاهم. او همیشه می‌گفت: «هر چی کمتر حرف بزنم خودمو بهتر نشون می‌دم.» از دست من کارد به استخوانش رسیده بود. بـه او لبـاسی پرزرق و برق پوشانیدم که از یک پرچم کهنه درست شده بود و درواقع بسیار مؤثر بود. هنگامی که اجرای نمایش رسماً اعلام شد، نبرد بزرگ دیگر تـمام شده بود. بنابراین براساس منطق اعتقادی ژنه تمام راه‌های دوستی میان ما به پایان رسیده بود. ژنه سوار هواپیمایی به مقصد آتن شد و دیگر هیچ‌گاه نه او را دیدم نه چیزی از او شنیدم.

یک‌بار در اواخر جلسهٔ تمرین ماری بل موفق شد به‌وسیلهٔ تـلفن راه‌دور با او تماس بگیرد و من از طریق گوشی اضافه‌ای کـه بـرای اسـتراق سـمع ــ به‌عنوان بخشی از تلفن‌های فرانسـوی ــ صـدای نـاواضـح او را مـی‌شنیدم ماری بل از او پـرسید کـه آیـا بـرای جـلسات تـمرین یـا افـتتاحیه خـود را می‌رساند یا نه. او با جدیت پاسخ گفت که [موضوع دیگر] هیچ اهمیتی برایش ندارد. «دوست داری با پیتر صحبت کنی؟»، «به هیچ‌وجه! می‌دونی، آدمیه که اصلاً نمی‌تونم تحملش کنم.» شاید از آغاز همین احساس را نسـبت بـه مـن داشت. زیرا اگرچه از نظر هنری توافق کامل داشتیم ولی من از جو پرجوش و خروش شورشی و سیاست خشونت‌آمیزی که تمام مسیر زندگی‌اش او را به سوی زیاده‌روی مطلق می‌راند، بسیار دور بودم.

در انگلستان هیچ‌گاه بیش از چهار هفته برای تمرین با گروهی کـه بـرای کـار جـدید دور هـم جـمع شـده بـودند فـرصت نـداشـتم. ولی ژنـه قسـم می‌خورد که نمایش او فقط به‌وسیلهٔ گروهی همگن می‌تواند اجرا شـود کـه برای زمانی طولانی با هم کار کرده باشند تا سـبکی بـه‌دست آورنـد کـه در گسـترهٔ تـوان هـیچ هـنرپیشهٔ حـرفه‌ای نـباشد. در آغـاز ایـن ادعـا بسـیار متظاهرانه می‌نمود ولی بالاخره قانع شـدم کـه او حـق داشت و بـرای اولیـن بار نیاز به گروه‌های بازیگری را احساس کردم. ایـن چـنین گـروهی وجـود

خارجی نداشت. با این شرایط و به‌دلیل این‌که تشکیل گروه‌های بازیگری مستلزم پرداخت تمام هزینه‌های آماده‌سازی درازمدت گروه می‌شد و هیچ‌کس آمادهٔ سرمایه گذاری برای این کار نبود، تصمیم گرفتم از روشی نامتعارف در انتخاب بازیگران بهره بجویم تا حداقل قراردادهای سنتی بازیگری را با ناسازگاری جمع بازیگران انتخاب شده شکسته باشم. بازیگرانی که مخلوطی از بازیگران تماشاخانه‌های بلوار و بازیگران سطح بالا و بالرین بزرگ ژان ببیله می‌شد که همراه با تعدادی بازیگر آماتور به ایفای نقش می‌پرداختند. یکی از این بازیگران آماتور دختری فوق‌العاده زیبا بود که تنها تجربه‌اش قرار گرفتن در جایگاه معشوقهٔ یک مالک کارخانهٔ بیسکویت‌سازی بود و غیر از آن فقط و فقط زن مجذوب‌کنندهٔ یک عکاس مد بود که شبی در یک کافه با یکی از دستیارانش آشنا شده بودم.

گروه غیرعادی ما ضرورتاً نیازمند روشی خاص برای تبدیل شدن به یک گروه هنری بود. تجربهٔ نخستینم با این گروه را با ابزاری ناشناخته که «بداهه‌پردازی» نامیده می‌شد آغاز کردم. این تجربه دریچه‌های فراوان به رویم گشود که می‌توانستم به سیر آن‌ها تا سال‌های آینده بپردازم. بداهه‌پردازی به صورت‌هایی بی‌شمار با کاربردهای متفاوت عملی است و شنیده بودم که آن‌موقع ــ در دههٔ ۵۰ ــ نمایش‌های آمریکایی و به‌ویژه «آکتورز استودیو»[1] در حال استفاده از بداهه‌گویی بر پایهٔ شرایط روز شده بودند ــ در دندانپزشکی هستی... دو نفری به پارک رفته‌اید و روی یک نیمکت نشسته‌اید ــ تا حس زندگی کاراکتر را حتی بیرون از صحنه به بازیگران القا کنند.

این روش دنباله‌روی اعتقاد استانیسلاوسکی بود که بازیگر هرچه بیشتر بیاموزد که صحنه‌هایی را که در متن نیست به‌صورت فی‌البداهه اجرا کند، به همان نسبت خواهد توانست به واقعیت انسانی کاراکترها و

---

1. Actors studio

شرایط نمایش ایمان بیاورد. البته گمان می‌کردم که این روش برای نمایش غیرناتورالیستی کاربرد نخواهد داشت و بنابراین دنبال واقع‌گرایی بداهه‌گویی‌ها نبودیم بلکه فقط به‌صورت آزاد و دربارهٔ موضوعات حول و حوش درون‌مایهٔ اصلی کار بدون متن و بی‌توجه به ساخت روانشناسانهٔ کار بداهه‌گویی می‌کردیم. درون‌مایهٔ اصلی کار دربارهٔ زندگی در یک روسپی‌خانه بود. مسلماً آن لحظاتی را که با خوشی به بداهه‌گویی گذراندیم هیچ کمکی به هیچ کدام از بازیگران در ایفای نقش‌شان ننمود و هیچ‌کدام از آن‌ها متن سنگین و شدیداً ادبی نمایش را طبیعی‌تر اجرا نکرد. اما به‌هرحال بداهه‌گویی ثابت کرد که به دلیلی دیگر بی‌همتا و ارزشمند است: این تمرین لذتی ناب به بازیگران می‌داد زیرا آن‌ها فقط برای بازی و تفریح به ایفای نقش می‌پرداختند و هم‌چنان که به بازی‌های یکدیگر می‌خندیدیم و سرگرم می‌شدیم میزان زیادی از دوستی و انسجام در این گروه نامتعارف بازیگران ایجاد می‌شد و به‌این‌ترتیب یک نوع گروه هنری خلق می‌شد.

در نسخهٔ اصلی «بالکن» همه چیز در فضای متعفن یک روسپی‌خانه رخ می‌دهد. این نمایش یکی از آخرین کارهایی بود که در آن طراحی صحنه را به‌عهده داشتم. علاقه‌مند به ایجاد نماهایی بودم که با پارچه‌های مخملی به رنگ‌های اصلی پوشانیده شده بودند. این نماها به‌آرامی می‌چرخیدند هم‌چنان که بازیگران از میان این نماها می‌گذشتند نماها به آرامی می‌چرخیدند تا حس بازی آیینه‌ها را ایجاد کنند.

ژنه که می‌خواست بازتابی دیگر در آیینه‌های صحنه داشته باشد، صحنه‌ای جدید به کار افزود و جریان ایفای نقش‌ها را به کافه‌ای منتقل کرد که در آن انقلابیون برای کودتا، در گرماگرم سخنان پوچ و پرتصنع‌شان آماده می‌شدند. برای این صحنه کاراکترهایی جدید به‌وجود آمد که نیازمند بازیگرانی جدید بود. همین‌طور مشکل به‌هم ریختن وحدت و انسجام آن آیینه‌های مخملی بدون شیشه مرا به خود مشغول داشته بود تا این‌که سر آخر

یک سری دیگر از نماها را که با کاغذ کاهی قاب شده بود طراحی کردم. وقتی که این مجموعه در جای خود قرار گرفت، به‌عنوان یک طراح از نتیجهٔ کار شاد بود ولی به‌عنوان یک کارگردان نمی‌توانستم راهی برای این‌که صحنه به دلم بنشیند بیابم. ژنه گفته بود: «همه چیز باید زیبا باشد، درست مثل یک مراسم تدفین» ولی کلماتی که او در دهان انقلابیون می‌گذاشت پیش‌پاافتاده‌تر از مقصودش بود. چند روز پیش از افتتاحیه ما یک اجرای ویژه برای یک سری از روشنفکران مدعو داشتیم. دوستان ژنه همگی متفق‌القول بودند که صحنهٔ انقلاب اشتباهی بزرگ بود و تمامیت نمایش را به خطر می‌انداخت.

اگرچه در فرانسه کارگردانان و تهیه کنندگان جرأت دست بردن در کار نویسندگان را نداشتند ولی من نیازمند کمی تشویق بودم تا تصمیمی سنگدلانه از جنس تصمیم‌های تئاترهای برادوی بگیرم. از دیگرسو ژنه نیز قابل دسترسی نبود. صحنهٔ [انقلابیون] حذف می‌شود. این خبر را درست شب پیش از آغاز به بازیگران دادم. درست مثل فضایی که مخلوطی از هیجان‌های روان‌شناسانه و هیستری‌های ساده است که همراه با دمق شدن می‌شود رخ نمود، و کارگردان باید دربارهٔ نتیجهٔ تصمیم‌های خود به‌دقت فکر کند. من هم دوباره به همهٔ آن صحنه‌ها و همهٔ تصمیم‌هایم فکر کردم.

ولی بعدازظهر روز بعد وقتی که دسته گلی برای یکی از بازیگران زن رسید که دیگر قرار نبود در نمایش اجرای نقش کند، به این حقیقت تأسف‌برانگیز آگاه شدم. اگر قرار بود این کار، نمایشی متوسط باشد حتماً حذف این صحنه تأثیر کمی بر برداشت عمومی از کار می‌داشت. حالا دیگر آن‌چه مرا بیش از همه با مشکل روبه‌رو می‌ساخت عذاب دیدن بازیگران کنار گذاشته شده بود که دوروبر صحنه پرسه می‌زدند. همین‌طور، از هم پاشیده‌شدن گروه هنری بود که با دقت و خوشحالی ساخته بودیم. یک‌بار و برای همیشه فهمیدم که نباید همه چیز را به‌نام پیروزی و موفقیت قربانی نمود. برخلاف باور همگانی، کمال‌گرایی و کمال‌خواهی بیشتر وقت‌ها تکبر

است و حماقت. در یک اجرای تئاتری هیچ‌چیز مهم‌تر از افرادی نیست که نمایش از آن‌ها شکل می‌گیرد. ناگهان فهمیدم که من حقیقتی نیم‌بند را پذیرفته بودم: «نمایش می‌بایست [بدون حذف] ادامه یابد.» ولی چرا نمایش می‌بایست ادامه یابد؟ اکثر کارگردان‌ها گاه و بی‌گاه وادار به اخراج بازیگران می‌شوند ــ یا زیباترش می‌شود: «از آن‌ها می‌خواهند کنار بکشند.» همیشه وقتی زبان حرفه‌ای تهیه کنندگان آمریکایی را می‌شنوم که: «خودم استخدامش کردم خودم اخراجش می‌کنم» ناراحت می‌شوم. این رابطه‌ای است که هیچ‌گاه در دنیای تئاتر خواستنی و دوست‌داشتنی نیست. هیچ گریزی از این واقعیت نیست که: «اشتباه در کار بازیگران شدنی است و کسی می‌بایست مسؤولیت را بپذیرد، و در هر مورد تعادلی می‌بایست ایجاد شود میان آسیبی که اشتباه بازیگر وارد می‌سازد و آسیبی که از دیگر سو با مجازشدن فردی ناآگاه به کوچک شمردن کاری بزرگ ایجاد می‌شود. بعضی‌وقت‌ها می‌فهمی که بازیگر، مشتاق رهایی از شدت فشارهاست و وقتی که از او می‌خواهی کار را ترک کند راحت می‌شود و آزاد؛ ولی برای وجود عدم وجود این حس قانونی نیست. گاهی وقت‌ها یک خلف وعده می‌تواند شفابخش باشد و گاهی طلاق تنها راه سعادتمندی است برای یکی یا هر دو زوجین؛ راه‌حل هر چه که باشد فرمول «نمایش از همه‌چیز مهم‌تر است»، بسیار ناشفاف‌تر از آن است که بتوان از آن استفاده کرد.

در آن روزها، اولین اجرا نشانهٔ نوعی پایان یافتن بود. اما دلهره‌های گذشته به‌سرعت فراموش شد و پروژه‌ای[1] با همراهی افراد دیگر در حال شکل گرفتن بود. وقتی نمایش «بالکن» در حال تمرین برای اجرا بود، من آمادهٔ فیلمبرداری رمان «مُدرانته کانتابیله» می‌شدم تا رؤیای بزرگم را برای ساختن یک فیلم در فرانسه جامهٔ عمل بپوشانم. درواقع رمان «مُدرانته کانتابیله» کاری از روی عشق و علاقه بود. میشلن روزنِ همیشه نوآور با وصل کردن من،

1. Jargon

مارگریت دوراس و «ژان مورو»[1] در کاری که تماماً از دل برمی‌خاست این پروژه را به‌وجود آورد و در فیلمبرداری اختیار عملی‌ای را جستم که بسیار فراتر از شرایط خشک و محدودکنندهٔ استودیوهای انگلیسی آن دوران بود. این‌جا هیچ‌کس نمی‌گفت: «نشدنیه» و هیچ‌کس با یک تکه گچ دنبالت راه نمی‌افتاد. همیشه یک گروه کوچک آمادهٔ جور کردن کار بود که با اشتیاقی فراوان به تغییر برنامه‌ها پاسخ می‌گفت و به پیش‌بینی لوازم موردنیاز یک شات می‌پرداخت و ریل دوربین را دقیقاً در جای مناسب سوار می‌کرد قبل از این‌که من آن‌جا را یافته باشم. وقتی نیاز به یک سکوی کوچک می‌داشتیم هیچ نیازی به ترازو شاقول نبود و فقط یک تکه چوب که از گوشهٔ خیابان پیدا می‌کردند با چند تا میخ و چند تکه سنگ همهٔ آن چیزی بود که نیازمند آن بودیم ــ وقت تلف نمی‌شد و خیلی سریع سکو آماده می‌شد. سکویی که بیش از زمان فیلمبرداری آن شات دوام نمی‌آورد و به هیچ‌وجه برای یک عمر ساخته نمی‌شد. اگر این کار به‌وسیلهٔ یک نجار استودیویی در انگلستان ارایه شود، نجار آن را خطری برای حیثیت حرفه‌ای‌اش خواهد دانست. گاهی اوقات از بازیگران به‌عنوان موم در دست کارگردان یاد می‌شود و این تصور چندان جالب نیست. ژان مورو به هیچ‌وجه چنین نبود. او شبیه هیچ‌کدام دیگر از بازیگرانی که می‌شناختم نبود زیرا بسیار تغییرپذیر می‌نمود. او می‌توانست به‌سرعت همانی بشود که از او خواسته می‌شد. اصلاً مهم نبود که خواسته بد بود یا خوب، او به‌سرعت آن نقش را مال خود می‌کرد چنان‌که گویی بخشی از وجود او می‌شد و این دگرگونی چنان غیرمنتظره بود که مفهوم روانی‌اش می‌بایست به‌سرعت و بدون توصیف خود را با این تغییر هماهنگ کند. این‌چنین بود که کنش‌های حیرت‌انگیزی که خیلی از بازیگران آن را «خارج از کاراکتر» می‌نامند هم‌چنان که در زندگی عادی رخ می‌نماید بخشی جدایی‌ناپذیر و غیرمنتظره از همان کاراکترها می‌شد: هرگاه می‌خواستم

---

1. Jeane Moreau - Micheline Rozan - Marguerite Duras

برداشتی را به او نشان بدهم هیچ علاقه‌ای به دیدن این‌که چه گونه ایفای نقش کرده نشان نمی‌داد. چیزی که او را به هیجان می‌آورد این بود که کاراکتر او در آن شرایط چه کرده بود. تماشای صحنه‌ای که در آن او بازیگر همکارش ژان لوک بلوموندو را برای نخستین بار در یک کافه می‌بیند خنده‌ای پر از هیجان به‌صورت او می‌دوانید زیرا متوجه شد که یک لحظه به انگشت انگشتری بلوموندو نگاه کرده بود. با شادی فریاد می‌زد: «البته این همون کاری که می‌تونست بکنه...» بعد اضافه می‌کرد که: «ولی بدون این‌که بدونم این کار رو کردم.» با همین عبارت ساده او از گرفتاری‌های خِرَدورزانه نگاه کردن و آنالیز به گستره‌ای گام می‌گذاشت که رفتار حقیقتاً انسانی در لایه‌های عمیق‌تر و رازگونه‌ترش قابل دستیابی می‌شد.

مارگریت دوراس به هر لحظه‌ای که می‌گذشت شدیداً حساس بود. او مرتباً در محاصرهٔ حلقه‌ای کوچک و صمیمی از دوستانش بود. او با زندگی آن‌ها عجین بود و جزء جزء زندگی‌اش را برای آن‌ها زندگی می‌کرد. هنگام ناهار در آپارتمانش در «سنت بنیوت» همیشه بعضی از عاشق‌های سابقش حاضر بودند، زیرا نه‌تنها مارگریت نمی‌خواست هیچ‌کس را کنار بگذارد بلکه در مقابل آن‌ها هم نمی‌توانستند از فضای صمیمی مارگریت که طی دوران صمیمیت‌شان ایجاد کرده بود دور بمانند؛ درست مانند چخوف با تمامیت وجودش وارد جزء جزء پیش‌پاافتادهٔ وجود می‌شد که هر لحظهٔ پیش‌پاافتاده درخششی از اهمیت می‌یافت درواقع هنر او صرفاً تصویری نمایشی شده از روشی بود که او هر روز زندگی‌اش را در آن می‌گذراند. دری که گشوده می‌شد پرده‌ای که کشیده می‌شد، تلفنی که زنگ می‌زد، فنجان قهوه‌ای که تقریباً نیم‌ریخته بود و تردیدی در میان یک جمله یا آری یا نه گفتن همگی رخدادهایی چشمگیر در زندگی او می‌نمودند. اگر برای بیشتر ما آری و نه گفتن‌هامان عللی داشته باشد، برای مارگریت[1] آن‌ها مطلق و ثابت بودند، و این

1. Marguerite

همان چیزی بود که او را وادار می‌کرد آن‌قدر ساده و صمیمانه بنویسد. وقتی با هم روی متن کار می‌کردیم، اغلب توقفی کوتاه می‌نمود و انگشتش را بلند می‌کرد تا نشانهٔ درک کاربردهایی باشد که در جزییات بی‌اهمیت مخفی شده بود. یک بار بعد از سکوتی طولانی گفت: «جرأت می‌کنیم؟»، «شاید زیاده‌روی باشد.» تشویقش کردم تا اندیشه‌اش را به کلام آورد... «براساس متن وقتی (ژان) بلموندو روبری بار نخست می‌بیند، بلموندو ازش می‌پرسه که شراب می‌خوره یا نه و ژان می‌گه «آری.» سرم را تکان دادم درحالی‌که در فکر این بودم که ژان چه چیزی دیگر می‌توانست بگوید.

«چی می‌شه اگه...» مارگریت لحظه‌ای مکث کرد. «چی می‌شه اگه... ولی اون‌وقت ما نشون می‌دیم که این زنه چه روسپی هستش... چی می‌شه اگه بعد از «آره» بگه آقا مونسرو و صدای مارگریت که کم کم بلندتر می‌شد نشان می‌داد که همین کلمهٔ ساده چه‌قدر می‌توانست معنی‌دار و مهم باشد.

بعد از نمایش «بالکن» و «مِدُرانته کانتابیله» جابه‌جایی مرتب میان لندن و پاریس مرا خستگی‌ناپذیرتر می‌کرد. اگرچه من از هر لحظه به تمامی لذت می‌بردم ولی هم‌چنان کاملاً ناراضی بودم، پس تلاشی دیگر برای کنار کشیدن از کار نمایش و اجرا کردم. این بار من و ناتاشا در سفر به مکزیک و کوبا تأثیرهایی نو پذیرفتیم و قانع شده بودیم که زندگی گذشته‌مان با زندگی‌ای بهتر جابه‌جا شده است. سپس یک روز روی یک میز حصیری در یک هتل کوچک که به‌وسیلهٔ یک انسان‌شناس آلمانی مدیریت می‌شد با یک نسخهٔ پاره و پوره از مجلهٔ «L'express» برخوردم. عادت داشتم هر هفته در پاریس این روزنامهٔ فرانسوی‌زبان را بخوانم. هم‌چنان که به مطالعهٔ جزء جزء آن پرداختم هر صفحه درست مثل آهن‌ربا عمل می‌کرد. کلمه‌ها، نام‌ها و تداعی‌های گذشته دوباره ظاهر شد و هم‌چنان که این‌ها توجه مرا به خود جلب می‌کرد آرامش تئوریک من شروع به محو شدن نمود و می‌توانستم بازگشت ذائقه‌هایی دیگر و آرزوهای دیگری را حس کنم و نیاز به تحرک و کار دوباره

را هم احساس می‌کردم.

می‌گویند انسان می‌تواند نیمی از زندگی‌اش را در یک صومعه بگذراند تا تمام تعلقاتش را از خود جدا کند تا روزی که دوباره به جهان بیرون بازگردد و آن‌گاه است که این تعلقات قوی‌تر از همیشه بازمی‌گردند. آن‌جایی که موضوع دربارهٔ بازیگران باشد، نیاز به فرار کردن به زندگی‌های دیگر حس می‌شود تا کسی دیگر شوی. دربارهٔ من موضوع این نبود بلکه نیازی همیشگی برای چیزی دیگر بود که برخلاف «L'express»، به‌زودی ثابت کرد که نه در پاریس و نه در لندن می‌شد پیدایش کرد. بار دیگر مسافرت و تئاتر بود که به‌نظر می‌رسید برای مَجرایی به جهان دیگر، بهترین پیشنهاد است.

ماه‌ها به مطالعهٔ نقشه‌ها پرداختیم و یک سری سخنرانی را انجام دادم که سر آخر یک کتاب شد به نام «فضای خالی»[1] تا هزینهٔ سفر تأمین شود و حالا دیگر چهار نفر بودیم، دو تا مرد و دو تا زن که در افغانستان دنبال چیزی مقدس می‌گشتیم و امید داشتیم که ردپایی از دنیای باستان و سنت‌های فراموش‌شده را بیابیم. من و دوستم ریش گذاشتیم زیرا گفته می‌شد که این‌کار ما را جدی‌تر نشان می‌داد. همسر او و ناتاشا به‌خوبی با شلوار ترکی و غذاهای فوری و حتی یک خمیردندان اسراییلی که نه نیاز به مسواک داشت و نه آب آشنا شده بودند و در همین حال من شش ماه را در خانه به یادگیری زبان فارسی گذرانده بودم. نقشهٔ جاده‌ها را با دقت مطالعه کردیم تا بدانیم وقتی به آن‌جا رسیدیم با جاده‌های کمی مواجه خواهیم شد و حتی گاهی وقت‌ها هیچ جاده‌ای وجود نخواهد داشت. بنابراین وجود یک «باشی» ضروری می‌نمود. «باشی» یک سرراننده بود که او را در گاراژی در کابل که ما از آن یک لندرور اجاره کردیم به‌عنوان فردی مفید فایده به ما پیشنهاد شد. او با قدی بلند و چهره‌ای غمگین در حالی‌که کلاه نمدی‌اش را در دست مچاله می‌کرد به ما تعظیم کرد. «باشی» مثل شتر قوز کرده بود، البته یک نوع شتر نامعمول که سعی

---

1. The empty space

در توجیه ضرورت وجود خود داشت. صاحب آمریکایی گاراژ در حالی‌که به پشتش می‌زد گفت: «تنها چیزی که می‌خواد یه کم نونه.» راننده به‌علامت آری سری تکان داد و با فروتنی تعظیم کرد. در طی هفته‌های بعدی آموختیم که «باشی» بازیگری ماهر و زِبَردستی است. ایدهٔ غربی پیام‌رسانِ[1] وفادار نقشی بود که او آمادهٔ ایفایش بود ــ و اگر ساده‌لوحی به همان مفهوم بود او آن نقش را هم اجرا می‌نمود. «باشی» دست‌هایش را به کمرش زده بود، در حالی‌که ما یک کیف پر از توصیه‌نامه‌ها را بررسی می‌کردیم، «باشی» به گروه هنری می‌گفت: «این آدم‌ها به اعتبارشون زنده‌ان.»

و مکانیک ماشین می‌گفت: «نذارید به موتور دست بزنه!» شب، «باشی» درحالی‌که از میان بیابان رانندگی می‌کرد نسخه‌ای وحشیانه از یک رقص قیقاج را به کمک دستهٔ فرمان اجرا می‌کرد. درحالی‌که ماشین به هوا می‌پرید روی زمین مرتب خط ترمزی به‌جا می‌گذاشت. درست مثل سنگ چخماق و با همان یک‌دندگی و لجبازی، «باشی» از صحبت کردن سر باز می‌زد و همین‌طور از استراحت کردن و اگر غذا باعث خواب‌آلودگی‌اش می‌شد غذا نیز نمی‌خورد. او فقط سیگارهای تعارفی ما را می‌پذیرفت یا سرگرمی تازه‌یافته‌اش را که یک‌سری قرص‌های کافئین بودند. گاهی «باشی» گرفته و افسرده می‌نمود و با خود نق نق می‌کرد و گاهی پر از شور و شعف می‌شد، از ماشین بیرون می‌پرید و ساز می‌زد یا پیچ‌ها را سفت می‌کرد و موتور را خنک نگه می‌داشت؛ انگار میان حالت شادی و شعف و غم و افسردگی مرتب ویراژ می‌داد. برای «باشی» فقط دو نوع توالی و ترتیب رخدادها در جهان وجود داشت. خوب و خراب؛ مرتب یکی از این واژه‌ها از دهانش خارج می‌شد. یک مرد، یک جاده و صدایی از موتورها خراب بودند ولی وقتی شرایط عوض می‌شد هیچ خماری حاکی از ناامیدی در او یافت نمی‌شد؛ اگر چیزی خوب بود یک‌بار دیگر همهٔ جهان خوب می‌شد.

---

1. Bearer

شهرت بد جاده‌های افغانستان واقعاً سزاوار این جاده‌هاست. راه‌ها فقط یک سری شیارهای گیج‌کننده بودند که زیر گردی خاکستری رنگ مدفون بودند که در دل زمین‌های صاف و بی‌گل و گیاه یااز هم دور می‌شدند یا به‌هم می‌پیوستند. گاهی راه‌ها در بستر رودهای خشک ناپدید می‌شدند و راه را می‌بایست میان خرده‌سنگ‌ها و تخته‌سنگ‌ها ادامه می‌دادی. این سرزمین بسیار نحیف و باستانی است. خاک برابر فارسی کلمهٔ «duet» است و زنگ خاکی این پستی و بلندی‌های قدیم‌تر از تاریخ است. انگار که کوه‌ها شکل‌های فسیل شده‌ای از دایناسورهاست.

گاهی به‌نظر می‌رسید کوهپایه‌ها از عصارهٔ استوقدوس پف کرده بودند و روشنی ملایم روی دامنه‌ها طراوتی از جنس میخک‌های صورتی و خاکستریِ خاک در خود داشتند و پس از آن دره‌های سبزرنگ ظاهر می‌شدند ولی خاک هم‌چنان همان درون‌مایه‌ای بود که دوباره رخ می‌نمود و ماشین را در هاله‌ای از غبار فرو می‌برد و رانندهٔ ناشی را گیج می‌کرد و ردی از غباری به شکل گردباد به‌دنبال ماشین جا می‌گذاشت و این غبار چنان بود که می‌توانستی آن را با مه گرفتگی سحرگاه روزی زمستانی اشتباه بگیری.

یکی از ویژگی‌های افغانی‌ها وقار و متانتی است که هیچ‌گاه از دستش نمی‌دهند. هنگامی که آمادهٔ سفر شدیم عبارتی از اولین روزنامه‌نگار انگلیسی که از کابل بازدید کرده بود خواندم به این مضمون که: «این‌جا بقایایی زنده از دنیاهای گذشته را یافته‌ام...» و این درواقع همان چیزی بود که سفر ما را ارزشمند می‌نمود. در کشوری هیچ خرابه‌ای برای تحسین‌کردن وجود ندارد، رابطه‌ای اندام‌وار با ردپاهایی از کلیتی که روزی زنده بود هم‌چنان پابرجاست. از آن‌جایی که از زمان دنیاهای قدیم تا امروز این جریان [مرتبط اندام‌وار] بارها شکفته شده، دنیای قدیم به‌طرزی وحشیانه و از طریق تضادهای ترسناک و وحشت‌آفرین از دنیای امروز جدا افتاده و آن بقایای دنیاهای قدیم دیگر در رابطه‌ای اندام‌وار با هم نیستند و حالا دیگر در رقصی

از درد و تاریکی گرفتار آمده‌اند.

کابل آن‌روزها افسونی داشت نه از جنس افسون دیوارهای سفید و عطرهای خوشبو که ما در داستان‌های هزار و یک شب می‌شناسیم بلکه از جنس افسونی قهوه‌ای؛ قهوه‌ای به رنگ دیوارهای خانه‌ها و جاده‌های خاکی، سِحری که این جهانی بود و وحشی، سخت و از ویژگی‌ها و خصوصیت‌های مردم شهر برمی‌خاست. عجایب افغانستان که سه سال بعد مرا به این سرزمین کشاند تا فیلم «ملاقات با مردان استثنایی»[1] را بسازم، در وجود مردم این سرزمین نهفته و در کیفیت نادیدنی روابط‌شان و در حس علنی حضور دیده می‌شد. ــ و این چیزی است که سال‌ها در خانه درباره‌اش صحبت می‌کردیم و درباره‌اش جستارهایی پی‌درپی می‌نمودیم. گویی این ویژگی دنیای امروز بود که از دست داده است. آن‌جا می‌دیدیم که چه‌گونه این [ویژگی] به‌واقع وجود داشته و چه‌گونه می‌توانست بر تمامیت زندگی روزمره سایه افکند.

هنگامی که در بازار سرپوشیدهٔ کابل قدم می‌زدیم، بازاری که به یک جای تاریکی می‌ماند که با شعاع‌های نورانی از خورشید که از تابه‌های سقف به داخل می‌تابید بخش بخش شده بود، از کنار یک کابلی گذشتم که در حجره‌اش برای خودش چای می‌ریخت. فرم سرش چنان پرشکوه بود که نتوانستم از او بگذرم و به تماشای او نایستم. او هم‌چنان که استکان را به سمت دهانش می‌برد متوجه من شد. با یک ژست هم‌چنان ادامه‌دار جهت حرکت لیوان عوض شد و حالا لیوان را به من تعارف می‌کرد که نتیجهٔ طبیعی آن زل زدن بی‌ملاحظهٔ من بود. یک‌بار دیگر کوتوله‌ای را دیدم با سری افراشته و ریش‌هایی بلند و سیاه و پرشکوه که چهار زانو و بی‌حرکت روبه‌روی مسجد بزرگ کابل نشسته بود. هر روز که از مقابل مسجد می‌گذشتم لحظه‌ای مکث می‌کردم تا با حسی آکنده از احترام او را زیر چشمی نگاه کنم و مدت‌ها پس از پایان سفر، تصویر او برای من یادآور تجسم قدرت بود زیرا آن‌جا

---

1. Remarkable

جلوی مسجد مردی بود که کیستی، چیستی و جایگاهش را تماماً پذیرفته بود؛ او کوتوله‌ای بود که در بی‌کرانی جاگیر شده بود، درست مثل همهٔ ما. یک غربی تازه‌وارد به کشوری شرقی به‌محض ورود سبک و سنگین می‌شود. اگر می‌خواهی به‌عنوان یک غربی جدی گرفته بشوی فقط باید صبر کنی. اگر صبور باشی و احترام‌انگیز اتفاقات رخ می‌نمایند و درها خودبه‌خود به رویت گشوده می‌شود.

پس از چندی مطلع شدیم که در کابل درویشی معروف به درویش سیاه‌پوش «تورملنگ» ساکن است. جستجوهای محتاطانهٔ ما مرا از یکی به دیگری راهنمایی می‌کرد تا این‌که یک روز خودمان را در حال عبور از یک پل چوبی بر روی رودی کوچک یافتیم که در حومهٔ کابل قرار داشت. به روش موسوم افغانی‌ها ناگهان مقابل ما سبز شد تا ما را به خانه‌ای راهنمایی کند که در آن‌جا مردی مسن ما را دست بر سینه خوش‌آمد گفت. «هنوز برنگشته، می‌توانید صبر کنید.» در اتاقی کوچک در بیرونیِ خانه نشستیم و فعالیت‌هایی ناپیدا را آن سوی دیوارها حس می‌کردیم. برایمان چای آوردند. ما بی‌سر و صدا نشستیم. بعدازظهر عصر شد و عصر به غروب رسید، خورشید غروب کرد و پسر کوچک با یک چراغ کوچک سراغ‌مان آمد و سرانجام شب همه‌جا را گرفت. سپس ناگهان درویش آن‌جا بود. پیرترها از اندرونی‌های ناپیدا به پیشوازش می‌رفتند تا پاهای کسی را دست کشیده و ببوسند که در نگاه اول جوانی با ریش‌های نتراشیده می‌نمود، با نگاهی ناآرام که متعلق به کسی است که از یک نزاع خیابانی بازگشته. او با دیدن ما نزد ما نشست و تمام حواسش را به ما معطوف نمود و شروع به پرسیدن کرد.

شب قبل از ملاقات با درویش چهار نفری به بحث دربارهٔ سؤال‌هایی پرداختیم که می‌توانستیم از او بپرسیم، تا آمادهٔ این ملاقات باشیم. توافق کردیم که از پرسیدن سؤال‌های فرمولیزه شدهٔ غربی خودداری کنیم. برای آغاز بحث به روشی ساده‌لوحانه سعی در سخن گفتن به زبانی کردیم که

مناسب استعاره‌های شرقی باشد. می‌خواستم سؤال همیشگی‌ام را بپرسم که «چه گونه می‌توان به اشاره‌های مبهمی که بیانگر وجود دنیایی فراتر از دنیای روزمره است پاسخ گفت.» بنابراین به سمت درویش خم شدم و با کمک از صورخیال شاعرانه‌ام گفتم: «در خانه‌ام اتاق‌های زیادی است که پر از خرت و پرت و چیزهای غیرضروری است.» و به همین حال سعی داشتم وزن نمادین و طنین‌داری به واژهٔ «خانه» بدهم. او سرش را به علامت تأیید تکان داد و من هم احساس کردم که او استعارهٔ مرا فهمیده است.

سپس گفتم گاهی‌وقت‌ها حس می‌کنم که صداهایی می‌شنوم که نمی‌دانم از کجاست و نمی‌دانم که چیست.

واضح بود که او به این گفته‌ام علاقه‌مند شده، سپس حرفم را قطع کرد و پرسید: «چه‌جور صداهایی؟» «نمی‌شه صداها از لوله‌ها باشه؟ تا حالا لوله‌کش خبر کرده‌اید؟»

واقعاً هاج و واج مانده بودم و تقریباً قانع شده بودم که درویش سرکارم گذاشته ولی هم‌چنان که ادامه دادم متوجه شدم که او فردی اهل تجربه است که عادت به ارایهٔ نصایح تجربه‌شدنی و واقعی به پیروانش دارد. دراین‌حال همراهانم زود به کمکم آمدند و به بیان صحبتم به گونه‌ای شفاف و غیرشاعرانه پرداختند؛ پاسخ‌هایی که دریافت کردیم در گذر زمان فراموش شده ولی به جای آن‌ها چیزی مستقیم‌تر باقی مانده که تبدیل به پاسخ سؤال بَدفرم من شده است.

وقتی او آگاه شد که ما صبح روز بعد کابل را به مقصد قندهار ترک می‌کنیم به ما پیشنهادی ارایه داد. این پیشنهاد یک مقدار بیراهه رفتن بود. پس نام روستایی را به ما گفت. «درست قبل از این‌که وارد روستا بشید یه‌ساختمان قدیمی سفیدرنگ رو می‌بینید که یه زندانه. طرف دیگهٔ جاده [درست روبه‌روی زندان] یه مردی‌رو می‌بینید که نشسته و به زندان نگاه می‌کنه. برید پیشش و با او صحبت کنید. اون مرید منه.» او به ما گفت که آن مرد سال‌ها مرید

او بوده ولی همیشه قربانی طبیعت خشنش است که او را به طغیان ناگهانی و عصبانیت می‌کشاند ولی همیشه از این طغیان پشیمان شده و در عین حال هیچ‌گاه قادر به کنترلش هم نبوده است. روزی او جنایتی وحشتناک مرتکب شد ــ شاید کسی را کشته بود ــ به‌هرحال من که به خاطر نمی‌یارم و از کاری که کرده شوکه شده بود پسر پیش درویش می‌رود تا گسیختگی کامل ناشی از ناامیدیش را به او بگوید. «درویش تورملنگ» می‌دانست که اگر او به زندان برود فقط خشم جنون‌آمیز نهفته در طبیعتش تقویت شده و آخرین شانس او برای فرار از سیاهی درونش از دست می‌رود، ولی نتیجهٔ شناختش از او به درویش این قدرت را داد تا جنبه‌ای مثبت و پنهان از طبیعت مرد را شناخته و ایمان داشته باشد که اگر این جنبهٔ پنهان تقویت شود هر چیز دیگر را تبدیل به احسن می‌کند. درویش در ادامه گفت: «می‌بایست راهی می‌یافتم که آن [جنبه] را تقویت کنم نه این‌که نابود شود. خوشبختانه یکی دیگر از مریدانم یک قاضی پیر بود.»

او به قاضی گفته بود: «شکی نیست که براساس قانون این پسر باید تنبیه بشه. درستش هم همینه، اما ازت می‌خوام اونو به من بدی تا تنبیهش کنم. بهت قول می‌دم که تنبیه من سخت‌تر از تنبیه تو خواهد بود.»

از آن‌جایی که قاضی به درویش اطمینان کامل داشت پذیرفت که راهی برای پیچاندن قانون و آزاد کردن زندانی در بازداشت بیابد. پس از آزادی حالا درویش می‌بایست حکمش را انشا می‌کرد. جنایتکار جوان می‌بایست زندانی می‌یافت. او مکلف بود که روبه‌روی زندان جاگیر شود و داوطلبانه آن‌جا بماند و تا زمانی که حداکثر محکومیت جرمش طول بکشد. می‌بایست داوطلبانه رو به دیوار زندان داشته باشد تا این‌که هیچ‌گاه جنایتش را فراموش نکند.

ما با اشتیاق از بیراهه رفتیم تا او را ببینیم و بدون هیچ مشکلی آن‌جا را پیدا کردیم. سمت راست جاده دیوارهای زندان و سمت چپ جاده چند

تا تخته‌سنگ که تقریباً در غبار دفن شده بودند دیده می‌شد. هم‌چنین دو تکه چوب که یک تکه پارچهٔ پاره را سرپا نگه داشته بودند تا پناهی در برابر آفتاب نیمروز باشد. آن‌جا مردی ژنده‌پوش کنار آتش نشسته بود و به محتویات یک کاسهٔ آهنی بزرگ زل زده بود. از لندرور دور شدم، به طرف او رفتم درحالی‌که اسم تورملنگ را زمزمه می‌کردم. هم‌چنان که نگاهش را به‌طرف من چرخاند در نگاهش که از میانهٔ موها و ریش‌های کرک شده و ژولیده می‌آمد قدرتی حیرت‌انگیز وجود داشت، درست مثل آخرین نفس‌های خاکستری در حال خاموشی که ناگهان در میانش سرخی چند تکه زغال کوچک به چشم می‌آمد. چهرهٔ آرام ولی نیرومند او که روبه‌روی زندان نشسته بود مسلماً در حال گذری مشتاقانه از گناه آزمونی سخت به هدف دگردیسی درونی‌اش بود. اگر او می‌توانست به شیطان درونش تسلط یابد مسلماً از طریق فرایندی بود که در حال انجامش بود.

او درحالی‌که ظرف غذایش را به سمت من گرفته بود مرا دعوت به غذا کرد، از دیدن محتوی دیگش به من احساس تهوع ناجوری دست داد. با خجالت دست به سینه‌ام گذاشتم و با ندامت سرم را تکان دادم.

آن چالش عجیب و رازگونه که می‌توان با آن ضعف‌ها را تبدیل به قدرت نمود چیست؟ تسلیم و رضا همیشه حس رام‌شدگی و انفعال به آدم می‌دهد. به‌نظر می‌رسید که تعلیم اجباری همیشه سر تعظیم بردگان را به افراشتن می‌انگیزد. ولی سر این زندانی به تعظیم و تسلیم اجباری خم نشده بود و تسلیم او کاری از سر قدرت بود زیرا داوطلبانه رخ داده بود. هر لحظه که می‌خواست، می‌توانست فرار کند و به دنیای ضعف بازگردد. ایستادن در برابر خودش درست روبه‌روی زندان که زندان وحشتناک درونش را مرتباً به او منعکس می‌کرد مسلماً هزینه‌ای سنگین برای او داشت. این تنبیهی بود که خودش هیچ‌گاه نمی‌توانست ابداع کند. این ترتیب می‌بایست از سوی کسی توانمندتر از خودش که مورد احترام و

اطمینانش بود ایجاد می‌شد. او نیاز داشت که مفهوم شرایطش را درک کند و فقط آن‌گاه بود که رضایتی واقعی و پویا او را قادر به یافتن ضرورت تنها ماندن می‌نمود. نگاه زندانی و جایگاهش که درست مقابل زندانبان زندان بود نقشی در ذهنم حک کرد که هیچ‌گاه از یادم نرفت.

سال‌ها بعد، یک بار در کیوتو از یک استاد زن همان سؤالی را پرسیدم که از تورملنگ پرسیده بودم، البته این‌بار سؤالم را درست‌تر و بهتر بیان کردم: «ارادهٔ من برای چالش با خودم خیلی ضعیف است. چه‌طور می‌توانم آن را تقویت کنم؟» و استاد پاسخ داد که: «هیچ‌کس نمی‌تونه کاری بکنه. اگر سعی کنی که خودت را مجبور کنی هیچ چیزی به‌دست نمی‌آوری. اما... اراده می‌تواند خود را رشد دهد اگر در برابر مشکل‌ها و مانع‌های واقعی قرار گیرد.»

یک‌بار در جمعی دوستانه در پاریس از یک صوفی مشهور آفریقایی به نام «آمادو همپت با»[1] معنی سرنوشت را پرسیدند. آیا درست است که نگاه شرقی به سرنوشت به‌عنوان امری سازش‌ناپذیر نگاهی خبرگرایانه است و به پذیرفتن همه‌چیز با حالتی منفعل خواهد شد. آمادو با لحنی مطمئن پاسخ داد که: «البته که این‌طور نیست. وقتی که در برابر بحرانی یا شرایطی رنج‌آور یا یک تراژدی بالقوه قرار بگیری باید با تمام توان به جنگش بروی تا از شر جلوگیری کنی. طبیعت انسان طبیعتی جنگجوست و بایست در برابر سرنوشت بجنگه و هیچ‌وقت تسلیم نشه. و این همون آزادی آدمه. فقط وقتی اتفاقی ناگزیر رخ بده که همه‌چیز رو زیر و رو کنه کاری برای چیزی که گذشته نمی‌شه کرد، نه با دعا و نیایش نه با نفرین و نه با پشیمونی و اون موقع‌اس که آدم باید سرنوشت‌رو همون‌جوری که هست قبول کنه و بهش دیگه فکر نکنه. دیگه هیچ راهی برای این‌که از شر اون اتفاق خلاص بشه وجود نداره. البته امروز منظور از مَرد، هم مَرده و هم زن.»

سفر ما را بیشتر و بیشتر مجذوب افغانستانی می‌کرد که پشت کوه‌های

---

1. Amadou Hampaté Ba

بلند سنگی و دیوارهای فقر از دسترس بیگانه‌ها محفوظ مانده بود. حتی هیپی‌ها هم راه‌شان را به این سرزمین باز نکرده بودند. ما دنبال دیرها یا هر ساختمان یا جمعی بودیم که به هدفی راهبانه گرد آمده بودند. سرآخر فهمیدیم که به این جاها خانهٔ کار می‌گویند یعنی محلی برای کار کردن. البته منظور از «کار» فعالیت‌هایی نیایشی است که اعضای فرقه‌های دراویش در مکان‌هایی که به شدت حفاظت می‌شود انجام می‌دهند. به‌همین دلیل این مکان‌ها هیچ نشانی خارجی نداشت که تمایزدهندهٔ آن‌ها باشد، اما به‌تدریج که با حوصله و صبر به روش زندگی افغانی اشراف یافتیم احساس وجود یک کارخانه برایمان راحت‌تر شد. معمولاً یک بازار نبش کارخانه‌ها پیدا می‌شد و اگرچه که خانهٔ کار و بازار کاملاً متمایز از هم‌دیگرند ولی احساس انرژی در آهنگ و حرکت حجمی که از یک مغازه به مغازهٔ دیگر در جریان بود در آن کوچه پس‌کوچه‌های تنگ و تاریک کاملاً ملموس بود. به این ترتیب بازاری که مملو از پیشه‌وران مشغول تجارت بود، تبدیل به حلقهٔ واسطی میان فعالیت‌های دنیای بیرون و نیایش‌های مقدس پشت دیوارها[ی خانهٔ کار] می‌شد.

فقط در گذر زمان بود که فهمیدم جواب غیرمستقیم او چه‌قدر دقیق و عملی بوده است. این جواب، جوابی از سر تجربهٔ شخصی او بود. بعدها مشخص شد که ویژگی گوش به زنگ بودن، اطلاع رساندن، و همسو کردن کار یک سازمان در لحظه لحظهٔ زمان به هر کار و هر انتقالی معنا می‌بخشد. در سطح عادی هشیاری تمام زمینه‌ها از نقض بصیرت و ژرف‌بینی انسان رنج می‌کشد و همان‌طور که دردمندانه تجربه کرده بودم با تصمیم گرفتن در جایگاه‌هایی که نیازمند مهیا شدن برای یک تصمیم‌گیری هستیم، خود را شکنجه می‌دهیم. هر چه درون انسان پاک‌تر باشد همان‌قدر بصیرت او شفاف‌تر است. آن روز عصر او ما را قدم به قدم به تجربهٔ چیستی آن حال می‌برد و این‌که چه‌گونه تضادهای آن حال حل می‌شد و روش تبدیل نقاط

برتری به واقعیت چه‌طور می‌بایست می‌بود. در سطحی ابتدایی‌تر تمام استدلال‌ها معتبرند زیرا همهٔ گزینه‌ها یکسان است. مسئله این است که چه‌گونه به کشف چیزی نایل آییم که ما را به دیگر سطوح درست‌تر و ژرف‌تر رهنمون شود. هم‌چنان باور داشتم که به هر طریقی می‌توانستم چنین سطحی را برای خودم ایجاد کنم و می‌بایست که با این حقیقت تلخ روبه‌رو شوم که این خواستهٔ طبیعی می‌تواند به بزرگ‌ترین مانع‌ها تبدیل شود. حتی ناب‌ترین آرزوها می‌تواند راه روزنه‌هایی را که تمام آرزو به سمت آن‌ها نیل می‌کند بند آورد. تلاش فقط وقتی جایز است که ما را به رازی برساند که به آن «بی‌تلاشی» می‌گویند. و از آن‌جاست که شاید برای یک لحظه احساس انسان دگرگون شود و این حالت از لطف الهی سرچشمه می‌گیرد. اگرچه این موهبت دست‌نیافتنی است ولی می‌توان آن را از راه بخشایش به‌دست آورد. می‌بایست برگی را که به آن چسبیده‌ای رها کنیم. ولی این پرواز برگ از شاخه تا زمین دیری نمی‌پاید و با رسیدن به زمین دوباره به حالت حیرت بازخواهی گشت. حتی آن گاه که لحظاتی دنیای درون واقعی‌تر می‌شد جاذبهٔ دنیای بیرون آن نیروی مقاومت‌ناپذیر و ضروری‌اش را به کار می‌انداخت. جاذبه‌ای که شامل جابه‌جایی مداوم میان شهرهای بزرگ لندن، پاریس و نیویورک بود. و در این جابه‌جایی مداوم من و ناتاشا به وجهی گریزناپذیر غرق در حلقه‌ای رشدیابنده از دوستان شده بودیم. دوستان... بهتر است با دقت بیشتری از این واژه استفاده کنیم. درواقع آشنایانی بودند که در محیط‌های هنری، سالن‌های مد، حلقه‌های ادبی و دنیای نمایش آن‌ها را در آغوش می‌گیری و آن‌ها میهمانی‌های دوستانه و هدیه‌های زیبا می‌دهند و به‌نظر می‌رسد که این آشنایان نه می‌توانند درک کنند و نه توجیهی برای عدم تماس تو به‌محض ورود به شهرشان برایشان پذیرفتنی است. روزی حس کردم که این تماس‌ها و آن دعوت‌های گریزناپذیر که ناگزیر به مهمانی‌های متقابل ختم می‌شد تمام روزها و هفته‌ها را پر می‌کند. می‌بایست میان لحظه‌های سکوت و آرامش که

مهم‌ترین زمان‌ها بودند و آن میهمانی‌ها و تماس‌ها یکی را برمی‌گزیدم، پس تصمیم به قطع کامل رابطه گرفتم. [دفعهٔ بعد] به محض ورود به نیویورک به‌منظور آماده‌سازی متن‌های فیلم سالار مگس‌ها به هتل ناشناختهٔ چلسی در خیابان ۲۳ رفتم و برای نخستین بار هیچ‌کس را آگاه نکردم که در شهرم هستم.

با کمال آزردگی خیال متوجه شدم که یکی از دوستان قدیمی رد مرا گرفته بود فقط برای این‌که به من زنگ بزند و بگوید که: «می‌دونی، سیستم کارآگاهی من خیلی قویه.» غیر از این دوست قدیمی هیچ‌کس دیگر مرا پیدا نکرد. فکر می‌کردم باعث رنجش خاطر آشنایان می‌شوم ولی فهمیدم که اشتباه می‌کردم. خیلی زود فراموش شدم و خیلی از آشنایان آن روزگار را دیگر ندیدم. همین سازوکار را در لندن و پاریس هم به‌کار بردم. مردم خیلی زود من را رها کردند همان‌گونه که من خیلی راحت آن‌ها را رها می‌کردم و به‌نظر می‌رسید هیچ‌کس رنجیده‌خاطر نمی‌شد.

هتل چلسی جایی بی‌نظیر برای پنهان شدن بود. هنوز اصحاب مطبوعات من را پیدا نکرده بودند ولی در حلقه‌هایی خاص هم‌چنان شناخته شده بودم. دیلن توماس هم آن‌جا زندگی می‌کرد. وقتی نیاز به گمنامی به اجباری بدل می‌شد، تنسی ویلیامز و آرتور میلر هم در هزارتوی همین هتل ناپدید می‌شدند. اتاق نشیمنی بزرگ با یک شومینهٔ آجری نارنجی رنگ داشتم که مرا به یاد اتاقی در کالج آکسفورد می‌انداخت، درواقع، همان اتاقی که در آن «توماس ولف»[1] رمان «آنجل به زادگاهت بنگر» را نوشت. در کریدور یک کتابخانهٔ دیواری بزرگ متعلق به «ویرجیل تامسون»[2] وجود داشت و در طبقهٔ بالاتر مردی بود که نخست برای دو هفته به آن‌جا آمده بود ولی حالا ۵۰ سال بود که در آن‌جا مانده بود. یک جنگل کامل با درخت و برکه و مارهای واقعی به راه انداخته بود. آسانسورهای کهنه به‌زور بالا می‌رفتند و در سالن هتل می‌توانستی نیویورکی‌های معمولاً افسرده را ببینی که

1. Thomas Wolfe 2. Virgil Thomson

شانه‌هایشان را می‌مالیدند و درحالی‌که سگ‌ها و پاکت‌هایی همراه داشتند، اورکت‌هایی مندرس پوشیده بودند و همچنان شانه‌هایشان را می‌مالیدند.

هنگامی که ناتاشا در لندن دست‌اندرکار تهیهٔ یک فیلم بود من در چلسی از حلقهٔ همیشگی اطرافیانم بریده بودم و این حلقهٔ دوستان همانی بود که به من آموخت چه‌گونه نیویورک را تحسین کنم. با غذا خوردن در رستوران‌های خودکار و سوار مترو شدن حس کردم که نه‌تنها این شهر گیرایی سحرآمیزی راکه در آغاز از آن بدم آمده بود، از دست داده که حتی آن سختی و بی‌روحی‌اش را هم فراموش کرده است. هنگامی که در (هورنِ هاردارت)[1] [احتمالاً نام یک رستوران] مشغول خوردن خوراک گوشت و ذرت می‌نشستم با نگاهی به چهره‌های تنهای پشت هر میز که هر کدام می‌توانست یک دفعه قلبش درد بگیرد و بیفتد و بمیرد به‌وجهی ناسازه‌گر[2]، پرتضاد و دلپذیری از صداقتی در تنهایی یافتم که همیشه از من فراری بوده و این حس همانی بود که نوعی ویژه از انسانیت به شهر می‌بخشید.

شبی در نیویورک به یکی از معدود دوستان صمیمی‌ام که هنوز با او رفت و آمد داشتم گفتم: «می‌خوام از کار تئاتر کنار بکشم.» او سرش را تکان داد و گفت: «احمق نشو! حالا دیگه تو صاحب یه زمینهٔ مخصوص خودتی. شاید حالا بتونی کاری مخصوص خودت تو اون زمینهٔ کاریت انجام بدی.»

اما آن گاه آمادهٔ شنیدن این پند نبودم و به‌هر حال فیلم‌سازی بود که بیش از هر چیزی دیگر مرا مجذوب خویش می‌کرد.

با فراهم شدن سرمایه شروع به ساخت فیلم «سالار مگس‌ها»[3] نمودم «فیلمی که همراه با خصومت‌ها و کینه‌های ویژه‌اش، شادی‌ها و سرفرازی‌های خودش و ناراحتی‌های همراهش، دو سال طول کشید. پس از فیلمبرداری با سرمایه‌ای اندک و در یکی از اتاق‌های تدوین حومهٔ شهر

---

1. Horn of Hardart 2. paradoxically 3. Lord of flies

پاریس همراه با یکی از دوستان بسیار صمیمی‌ام یعنی «جری فیل»[1] به کار ادامه دادم. ناتاشا درحالی‌که از بارداری‌اش بسیار شاد می‌نمود در اولین آپارتمان خودمان در شهر پاریس از سرما می‌لرزید. پنجره‌های این خانه به حیاطی سه‌گوش در بلوار «سن ژرمن»[2] باز می‌شد. زمستان سال ۱۹۶۱ بسیار سخت و سرد و کوتاه‌مدت بود و در همان حال گروه‌های راست افراطی OAS که مذبوحانه تلاش در حفظ الجزایر برای فرانسه داشتند بمب‌هایی را در ورودی خانه‌ها منفجر می‌کردند. در همین حال من از دور بودن از تئاتر شاد بودم و با هیجان و حرارت باز هم علاقه‌مند به گزینهٔ دوسویه‌های کار کارگردانی بودم که کی در کار دخالت کنی و کی کار را رها کنی تا روال عادی‌اش طی شود.

در آن دوران، توان تصادفی بودن صحنه‌ها و اصل تردید به‌شدت مورد توجه بود. سینمای واقع‌نمای فرانسوی در اوج بود. دوربین‌ها سر دست حمل می‌شد یا به‌وسیلهٔ فیلمبردارانی که در صندلی‌های کوچک‌شان به این سو و آن سو حرکت داده می‌شدند به کار می‌رفت. حالا دیگر صدا سر صحنه ضبط می‌شد تا این‌که صداهای تصادفی [محیط اطراف] گفتار اصلی [فیلم] را غیرقابل شنیدن می‌کرد. فیلم‌سازی آزادی و هیجانی نو را تجربه می‌کرد. در نیویورک با یک فیلم‌ساز برجستهٔ انگلیسی به نام «ریچارد لیکاک»[3] برخورد کردم. او به من می‌گفت که در گذشته او با دقت به بررسی تمام جوانب مسائلی مثل زمان نوردهی، نورپردازی، «منحنی امولوسیون»[4] و زمان ظهور فیلم می‌پرداخت ولی حالا او فقط با اشاره‌ای دوربین را به‌سمت محل اجرای داستان می‌چرخانید و فقط زحمت انتخاب یکی از گزینه‌های کار دیافراگمش را به خود هموار می‌کرد تا آن را به حالت کاملاً باز[5] یا کاملاً بسته[6] درآورد.

این اتفاق و گفته‌های شوخ‌طبعانه تأثیر عمیق بر من داشت. زیرا هنگام

---

1. Jerry Feil 2. Saint Germain 3. Richard Licock 4. Emulsion Curves
5. Wide Open 6. Tightly Close

ساخت فیلم «سالار مگس‌ها» نه‌تنها شرایط مالی که تمام مسایل بازگوی این بود که ما می‌بایستی با هر چه در پورتوریکو پیدا می‌شد کار کنیم، بنابراین یک عکاس فیلم که تا آن موقع با دوربین فیلمبرداری سینمایی کار نکرده بود را به گروهی واقعاً آماتور افزودم. ما می‌بایست با تلاشی فراوان قوانین سینما را از نو کشف می‌کردیم تا موفق به یافتن راه‌های برون‌شد از مشکلات‌مان شویم و در نتیجه بتوانیم از بچه‌ها هنگام جست‌وخیز روی تخته‌سنگ‌ها و کنار دریا فیلم برداریم. حتّی برای این‌که صداهایی را که در فش فش امواج دریا غرق شده بود دوباره بازسازی کنیم باید راهی می‌یافتیم، وقت کمی داشتیم. ما اجازهٔ بچه‌ها را از والدین مشتاق‌شان در طول تعطیلات تابستانی گرفته بودیم. از آن‌جایی که نمی‌توانستیم نسخه‌های فیلم را ببینیم مجبور بودیم به اندازهٔ کافی فیلمبرداری کنیم و این وجود دوربین دوم را اجتناب‌ناپذیر می‌کرد. دوستم جری فیل که مستندسازی ماهر بود در کار آماده‌سازی مقدمات شرکت داشت. پس از او خواستم تا با دوربین دوم فیلمبرداری کند و به او برای گرفتن هر صحنه یا انتخاب هر زاویهٔ دیدی که می‌پسندید آزادی کامل دادم. در همین حال من با دوربین اول به کار مشغول بودم تا با دقت فریم‌های هر برداشت را براساس نظر خودم از داستان و ارزش‌های بصری‌ام تنظیم کنم.

هنگامی که به مرحلهٔ تدوین رسیدیم من از این‌که مرتب زاویهٔ دوربین جری را به زاویهٔ دوربین خودم ترجیح می‌دادم متعجب مانده بودم. طبیعتاً بدون موضوع از پیش طراحی نشدهٔ هر برداشت جری چیزی برای فیلمبرداری نداشت پس او از آن‌چه برای دوربین اصلی تنظیم شده بود استفاده می‌کرد.

با این همه جری به روشی جالب به من نشان داد که مداخله‌های ناگزیر کارگردان چه گونه می‌تواند به تعادلی با زاویهٔ دیدی برسد که از هر

خودکامگی رهاست. تازه آن موقع بود که فهمیدم چرا «رنوار»[1] به «متیسه»[2] گفته بود که «هر وقت یک دسته گل رو برای نقاشی آماده می‌کنم همیشه می‌چرخونمش تا از طرفی که برنامه‌ریزی نکرده بودم [دسته گل رو] بکشمش.»

سال‌ها بعد این روش را به شکل متدی خودآگاه به کار بستم تا در مدت پانزده روز و در یک استودیوی فیلمبرداری فیلم «ماراساد»[3] را فیلمبرداری کنم. این‌بار از فیلمبردار «دیوید واتکینز»[4] خواستم که نورپردازی را جوری انجام دهد که در زمان فیلمبرداری آزاد باشد تا دوربین دوم را به‌دست بگیرد. او می‌توانست برداشت‌های خود را داشته باشد. در مرحلهٔ تدوین مقدار زیادی صحنه‌های مفید دیده می‌شد که گویا از چشمان بی‌هدف او دیده می‌شد. مسئلهٔ آزاردهندهٔ مداخله در بده‌بستان‌ها دوباره در لباسی نو رخ می‌نمود.

در فیلم‌سازی، آرزوی ما برای کمال می‌تواند ما را به سمت برداشت‌های دوباره بکشاند، بدون این‌که در نظر بگیریم که ما در تعقیب تصوری انتزاعی هستیم که با آن شناخته شده‌ایم و می‌تواند جلوی بصیرت ما را برای دیدن اتفاقات واقعی که در برابر لنز دوربین اتفاق می‌افتد، بگیرد. فقط هنگام برداشت اول و اتاق قطع نگاتیو است که می‌توانیم بفهمیم که آخرین برداشت کامل‌ترین برداشت بوده است. در زنجیرهٔ برداشت‌ها منحنی طبیعی وجود دارد. مادهٔ زنده بزرگ می‌شود و به حداکثر خود می‌رسد و پس از آن برداشت‌های بعدی تلاشی برای له کردن واقعیت در جریان هم‌رنگ جماعت شدن است و این تلاش همیشه کوته‌بینانه‌تر از مرز استحکام و گسترهٔ واقعیت است.

عدم مداخله به‌معنی بی‌کار نشستن نیست و از این‌جاست که تضادی پیش می‌آید. یک‌بار ساموئل بکت به من شرح داد که هنگام نوشتن نمایشنامه، او آن

---

1. Renoir 2. Metisse 3. Marat / Sude 4. D. Watkins

را به شکلی از زنجیرهٔ اضطرابات می‌بیند درست مثل کابل‌های مهاری که یک بخش را به بخش دیگری از یک سازه می‌پیوندند. درواقع در نمایش‌نامه‌نویسی با هر سبک و سیاقی که باشد هر عبارت می‌باید محرکی داشته باشد که سطرهای بعدی را [از پیش] نمایان کند.

به این ترتیب یک اجرای خوب مثل بازی پینگ پنگ است و نمایش‌های پنج پرده‌ای شکسپیر در حقیقت یک عبارت پیوسته و طولانی را می‌سازد، عبارتی که شتاب می‌گیرد، آرام می‌شود، به مکث می‌رسد ولی هیچ‌گاه متوقف نمی‌شود. هنگامی که اولین کلام بیان می‌شود کلامی ناپیدا شروع به واپیچیدن می‌کند. و از آن‌جاست که ساختار کلام و سکوت می‌بایست تا پایان کار بی‌امان در جریان باشد. به هر روشی که این نمایش‌نامه روی صحنه برود حتی اگر ترتیب صحنه‌ها و پرده‌ها جابه‌جا شود یا متن به شکلی ناجور سانسور شود می‌بایست این ریتم هم‌چنان در جای جای کار حاضر باشد زیرا حیات هنرهای اجراشدنی در گرو دوری از ناتوانی و آویختگی است. در سینما هم زنجیرهٔ تصویرها هیچ‌گاه نباید قطع شود. کارگردان‌ها در سراسر یک قرن گذشته می‌دانسته‌اند که محو تدریجی یک نما می‌بایست همراه با ظهور تدریجی نمای بعدی باشد. اگر مدت بی‌نما ماندن صفحه کمی بیش از حد باشد جریان تأثرات قطع می‌شود و علاقهٔ تماشاچی از دست می‌رود. یک بار پدربزرگ، «اتیان دکرو»[1] با تَه‌مزه‌ای از «تناقض»[2] در کلامش به من گفت: «مردم فکر می‌کنن پانتومیم هنرِ سکوته، ولی اصلاً این‌طور نیست. معمولاً این هنر به‌طرز فجیعی پرحرفه زیرا اجراکننده جرأت نمی‌کنه نفوذی رو که روی تماشاچی پیداکرده حتی برای یک لحظه از دست بده. اون باید همین‌طور پیام و علامت بفرسته وگرنه تماشاچی‌ها دیگه نگاه نمی‌کنن.»

خیلی پیش از این وقتی که داشتم شروع به فیلمبرداری اولین کارم

---

1. Étienne Decroux 2. paradox

یعنی «اُپرای گدایان» می‌کردم، پیش «جان هادسون» رفتم که در استودیوی «شپرتون»[1] مشغول ساخت فیلم «مولن‌روژ» بود. او به من گفت: «اگرچه خیلی فیلم می‌سازم ولی همیشه روز اول کار خیلی آرام و کند پیش می‌ره. به بازیگران نگاه می‌کنم، بهشون می‌گم چیکار کنن و چه حرکتی داشته باشن و بدون این‌که بدونم هم‌چنان با ضرب آهنگ زندگی روزمره تنظیمم. در ظاهر این حالت خیلی خوبه ولی وقتی عجله را می‌بینم شوکه می‌شم چون چیزی که طبیعی به نظر می‌رسید روی پرده به‌طرزی غیرقابل تحمل رخوت‌آور و سست‌کننده است. بعد می‌فهمم که یه‌جوری باید تمرکزم رو روی فضایی که از نمایاب دیده می‌شه بیشتر کنم و بعد شروع به پیدا کردن یه ضرب‌آهنگی می‌کنم که دیگه به‌هیچ‌وجه باعث اتلاف وقت نمی‌شه.» در مورد ابزار انتقال مقصود هادسون درست است او همان میزی را می‌گوید که ساموئل بکت درباره‌اش صحبت می‌کرد. من که بین سینما و تئاتر جابه‌جا می‌شدم بیشتر و بیشتر به اهمیت حساس بودن به آن ضرب‌آهنگ بنیادین پی می‌بردم که به‌راحتی برملا نمی‌شد ولی همیشه آمادهٔ شنیده شدن بود.

خیلی پیش از این به این‌که ریتم فاکتور مشترک تمام هنرهاست اشاره کرده بود ولی نگفته بود یا این‌که نخواسته بود که بگوید ریتم فاکتور مشترک و لایهٔ زیرین همهٔ تجربه‌های انسان است. حالا به‌آرامی به‌سمت شناخت چیزی می‌روم که یا هر لحظهٔ زندگی‌مان را می‌سازد یا هر لحظهٔ آن را نابود می‌کند. زندگی در «حالا و این‌جا» عبارتی گنگ و سربسته است که حقیقت سربرآوردن «اکنون» و «این‌جا» را از دل آن‌چه بوده و سرنهادن «اکنون» و «این‌جا» را به دل آن‌چه خواهد آمد در خود پنهان می‌دارد. [اکنون و این‌جا] اجزای پیوستاری هستند که اگر ضرب‌آهنگی شل و وارفته داشته باشند هر [پیوستار] پس از آن معنایش را از دست می‌دهد. چه گونه می‌توانی یک روز را در ریتم حقیقی‌اش زندگی کنی، روزی که حجمی بزرگ از ریتم‌های درهم

---

1. Shepperton

تابیده آن را تقدیر کرده است؟ برای درک بهتر این مسئله نباید دنبال پاسخ باشی فقط می‌بایست بدانی که ثانیه‌ای که گذشت دیگر بازنمی‌گردد.

تولد ایرنیا در سال ۱۹۶۲ و سیمون در سال ۱۹۶۶ با همهٔ خانوادگی و خارج از موضوع بودن‌شان نقطهٔ عطفی بودند که نمی‌توانم از بازگو کردن‌شان اجتناب کنم. پای گذاشتنِ کودکانم به دنیا حسی از احترام را میان من و ناتاشا به‌وجود آورد که بسیار فراتر از هرآن‌چه بود که تا آن روز سعی در توصیفش داشتم. وقتی که یک کلهٔ ناشناس راه خود را به این دنیای با خون پوشیده باز می‌کند و پس از آن دو شانهٔ نحیف از راه می‌رسد هیجان‌زدگی و حیرت را به حد کمال برمی‌انگیزد ولی به محض این‌که دو دست کوچک پیدایش می‌شود اشک‌ها جاری خواهد شد و تعجب و حیرت به آخر راهش می‌رسد. برای یک لحظه می‌دانی که این انسان جدید جزیی از زنجیرهٔ بزرگ بودن است.

هم‌چنان که این را می‌نویسم بودن کتابی نانوشتنی را درک می‌کنم، کتابی که از خاطره‌ها پر شده و متعلق به آن‌هایی‌ست که آن خاطره‌ها را به اشتراک در میان خودشان تقسیم کرده‌اند. این کتاب همان لوح مکتومی است که به درازی شب‌ها و روزها، تعطیلی‌ها و تولدها و تنبیه‌ها و اشک‌ها و لطیفه‌ها و بازی‌ها و داستان‌های پیش از خواب و جدایی‌ها و باز دیدارها، موقعیت‌های خاص با بچه‌ها، خانواده، صمیمی‌ترین دوست است و همهٔ این‌ها خاطره‌هایی‌ست که نه دیدنی برای چشم‌های دیگر است و نه شنیدنی برای گوش‌های دیگر و این‌ها را که بازگو می‌کنی، می‌بایست حتماً در رختخواب خودت و آن هم گاه‌گاه برای خودت بازگویی و برای آن‌هایی که می‌دانند از چه صحبت می‌کنی. و این کتاب دیگر به‌هیچ‌وجه مادی نیست و همانی است که فیلم خاطره می‌نامندش زیرا به هیچ فیلم سلولوییدی نیازمند نیست.

پاندول در حرکت زندگی من یواش یواش مسیر حرکتش را عوض می‌کند و حرکت دورانی‌اش به‌تدریج مارپیچی و رو به توقف تغییرحالت

می‌دهد و هم‌چنان مرا از میان همان حلقه‌های مسافرت و روابط شخصی و ماجراجویی‌ها می‌گذراند ولی این بار از راهی که تمرکز بیشتر می‌بخشید و نوین می‌نمود. شکاف‌ها خیلی دور از هم نبودند زیرا پرسش‌ها هم‌پوشانی می‌کردند و نیاز به رودررویی شدیدتر را برمی‌انگیختند.

برای سالیان متمادی دنیای بازیابی‌های درونی‌ام را از دنیای تجربه‌های نمایشی‌ام جدا نگه داشته بودم زیرا به خطر اختلاط این‌چنینی آگاه بودم و هیچ علاقه‌ای به تولید هیچ مخلوط ناجوری از این دو را نداشتم. البته هیچ چیز برای همیشه در محفظه‌های نفوذناپذیر به‌صورت جدا جدا باقی نمی‌ماند و شروع به درک این حقیقت نمودم که دیگر در دنیای تئاتر با دقتی بیشتر به بازیابی و شناخت پنداری پرداخته بودم که از هنگامی که در کلبه سالوادور دالی نشسته بودم با من بود. آن‌جا با اشتیاق به توصیف‌های ماتیلا گیکا[1] از چگونگی مشمول شدن ویژگی‌ها که درواقع توضیح قوانین طبیعی هستند گوش فرامی‌دادم. در نتیجه نمایش برایم تبدیل به زمینه‌ای عملی شده بود که هم امکان بررسی احتمال درستی قوانین مشاهده‌ای را می‌داد و هم دارای ساختاری بود که موازی آن‌چه که در تعلیمات سنتی آموخته می‌شد عمل می‌کرد. یک کنش، یک ژست، یک صدا، یک عبارت هم می‌تواند عامیانه باشد هم بی‌ادبانه و هم به‌شدت تأثیرگذار و این همه بستگی به این دارد که چه چیزی آن را می‌افروزاند. فراوانی و کثرت از یک سو و یکتایی و بی‌همتایی از دیگر سو در کنار هم‌اند. چه گونه می‌توان آن‌ها را به هم پیوست؟ هر چه بیشتر به این پرسش فکر می‌کردم به همان نسبت بیشتر به ضعف موقعیتم پی می‌بردم. هم‌چنان تماشاگری بودم که در اتاقی هم‌سطح اتاق دیگر می‌نشست و در یک سویش کارگردان بود و در دیگر سویش بازیگران و طبیعت مصنوعی این جدایی که همیشه برایم مفروض بود تبدیل به عاملی آزاردهنده می‌شد.

---

1. Matila Ghika

درواقع هیچ‌گاه از خودم نپرسیده بودم که آیا می‌شود در هر دو اتاق کار کرد زیرا تنها فضای نمایشی را که می‌شناختم دو قسمت داشت که در یک‌سو بازیگر بود و در دیگرسو تماشاچی‌ها. چنین بود که بازیگر روبه‌روی تماشاچی قرار می‌گرفت یعنی یا ما یا آن‌ها درست شبیه ماشین‌سوارانی بودیم که وقتی سوار ماشین هستیم پیاده‌ها را تحقیر می‌کنیم ولی هرگاه که راه می‌رویم احساس همبستگی با آن‌ها داریم. چه مقابل پیش‌صحنه و چه پشت آن، هر دو طرف رقابتی سخت دارند تا این‌که تسخیر شوند یا تسخیر کنند. حالا لحظه‌ای رسیده بود که از آن جایگاه تاریک نمی‌خواستم به دنیای دیگر نگاه کنم. تجربه‌ای بسیار غنی‌تر به‌دست می‌آوردم اگر تماشاچیان و اجرا کنندگان هر دو در گستره‌ای یکسان از زندگی می‌بودند. بدون این‌که بتوانم کاری برای به‌دست آوردن این فرم انجام دهم فقط نیاز به چنین چیزی را تشخیص می‌دادم. وقتی که پیتر هال با آن گرمی و سخاوت که همیشه مدیونش خواهم بود از من خواست که به گروه کارگردانی شرکت سلطنتی شکسپیر در استراتفورد بپیوندم برای پژوهشی مستقل به هدف کاوش عملی آن‌چه که درواقع ایدهٔ مغشوش‌کننده‌ای بود فرصتی یافتم. اولین قدم یافتن کسی بود که بتوان با او این مشکلات را در میان گذاشت و از آن‌جایی که برخی مقاله‌هایم مرا با «چارلز مارویتز»[1] آشنا کرده بود که پست ویراستاری مجله‌ای نه‌چندان معروفی به نام «اِنکور»[2] را داشت، از او خواستم که در تشکیل گروهی برای سازمان‌دهی کردن ایده‌های رادیکال به حالتی همیشه آماده به من بپیوندد.

ما این گروه را «تئاتر شقاوت» نامیدیم تا ادای احترام به «آنتوان آرتو»[3] نموده باشیم زیرا با این‌که تئوری تئاتر هیچ‌گاه برایم جالب نبوده و همین‌طور، دیدگاه‌های تندروانهٔ آرتو که مربوط به جزییاتی محدود از همهٔ آن چیزی است که یک کار واقعی نیاز دارد هردوی ما در کارهایش حجمی بسیار

---

1. Charles Marowitz 2. Encore 3. Antoin Artoud

پراهمیت از شرایط و جایگاه‌هایی پیدا می‌کردیم که آرتو در رابطه با تئاتر سالم دوران خودش داشت.

تئاتر شکسپیری ما به راحتی برای توریست‌ها اجرا می‌شد و خیال ما را راحت‌تر می‌کرد ولی اندرون بسیاری از ما شکی کهنه از دوری این اجراها از تئاتر دوران الیزابت هم‌چنان با آن‌همه ملزمات و جستارهایش از درون زندگی جمعی و فردی افراد و آن روحیهٔ متافیزیکی‌اش در ایجاد ترس و هیجان باقی بود.

سؤال‌های زیادی می‌بایست مطرح می‌شد. اول از همه: اصلاً چرا باید تئاتر اجرا شود؟ پاسخ معمول که «زیرا تماشاچیان مشتاق خواهان شنیدن و دیدن متن‌های ارزشمند هستند»، به‌نظر قانع‌کننده نمی‌رسید. درواقع تلاش برای یافتن پاسخ این پرسش می‌بایست جایی پیش‌تر از این سؤال آغاز می‌شد. واژهٔ نوشتن چیست؟ واژهٔ به زبان آوردن چیست؟ کی [واژه] ضعیف است؟ چه موقع قوی و... است؟! چرا صدایی خاص بیش از صدایی دیگر مورد توجه ما قرار می‌گیرد؟

تمرین‌هایی که ما طراحی کردیم ــ چه تمرین‌های صدا و چه تمرین‌های بدنی ــ برای هدایت ما به‌سوی فضاهایی بود که از آن هیچ نمی‌دانستیم و هیچ تجربهٔ دست اولی نداشتیم و با این تمرین‌ها کارگردان از حق خود برای تصمیم‌گیری از قبل دربارهٔ نتیجه‌ای که دنبالش می‌گشت چشم می‌پوشید. ناگزیر ما از آن پیش‌صحنهٔ جداکنندهٔ تماشاخانه به دو بخش [تماشاچیان، بازیگران] دور شدیم. هم‌چنین دیگر نیازی به بیرون کشیدن دنیایی از درون تخیلاتم نمی‌دیدم و در نتیجه می‌توانستیم امکانات بی‌شماری را که بازیگر هنگام تنهایی و رهاشدگی از تدبیرهای کارگردان بروز می‌داد به مشاهده بنشینیم.

دوستان از ما می‌پرسیدند که هدف نهایی ما چیست، اما از آن‌جایی که کورمال کورمال در تاریکی قدم برمی‌داشتیم خودمان هم می‌بایست به

کشف هدف‌مان نایل می‌شدیم. خیلی شلخته و بی‌پروا درون حیطه‌هایی که کاملاً ناشناخته بود فرو می‌رفتیم و من مجبور به تشخیص این حقیقت ناخوشایند بودم که هر کسی که یک گروه را راهبری می‌کند، چه گروه کوهنوردی چه گروهی در حال تمرین نمایش و... می‌بایست با دیدهٔ تردید به اشتیاق اعضا بنگرد و می‌بایست از مسؤولیتی که به عهده دارد کاملاً آگاه باشد. هم بازیگران و هم کارگردانان می‌توانند از گستره‌های تاریک و نیمه‌خودآگاه وجودشان تحلیل‌هایی را بیرون بکشند که فروخورده‌اند و آزارشان می‌دهند ولی می‌بایست از حق و حقوق خودشان در تحمیل این تخیل‌ها به تماشاچیان پرسش کنند.

در نتیجهٔ گذر سال‌ها و جستارهای فراوانِ آزمون و خطا آموختیم که حساسیت لحظه به لحظه نسبت به یکدیگر و نسبت به تماشاچیان از بیان حدیث نفس بسیار بااهمیت‌تر است. در آغاز دههٔ ۶۰ این گستره، محدوده‌ای جدید به‌نظر می‌رسید. هیچ الگویی [برای این موضوع] وجود نداشت. بنابراین با شادی فراوان سالکی دیگر را دریافتم. او «یرژی گروتفسکی»[1] از کشور لهستان بود که آزمون‌هایی دقیق و قانونمندتر از ما را پیش برده بود. او توانایی تحیرانگیز رد اتخاذ راهکارهای سیاسی را داشت تا بتواند حمایت رژیم کمونیستی کشورش را به‌دست آورد تا به جستاری بپردازد که به‌شکلی مخفیانه و سری، در لب وجودش کاملاً عارفانه می‌نمود.

موضوع اصلی کارهای آغازین ما در لندن ــ حدود سال ۱۹۶۵ ــ یافتن تمام آن چیزهایی بود که در حالت عادی طی پنج یا شش هفته تمرین هیچ وقتی برای مورد توجه قرار گرفتن نمی‌یافت. حتی در قراردادی‌ترین شرایط، واژهٔ «تجربی» عبارتی گمراه کننده است. تمام وجوه یک کار نمایشی می‌بایست تجربی باشد. بنابراین تضاد میان تجربی و سنتی به‌غایت تصنعی می‌نماید. معنی حقیقی «تحقیق» فقط نشان‌دهندهٔ

---

1. Jerzy Grotowski

تجربی‌تر بودن کار نیست بلکه منظور این است که زمانی نامحدود در اختیار داری و زیر هیچ فشاری نیستی تا این‌که نتیجه‌ای خوب را در زمانی معین به‌دست بیاوری.

از آن‌جایی که گروه ما تمام زمان موردنیازش را در اختیار داشت می‌توانستیم به بررسی تمام چیزهایی بپردازیم که در شرایط معمولی بدیهی و آشکار تصور می‌شد. عالم نمایش آن روزگار انگلستان مفهوم ارتباط را فقط «کلام» می‌دانست. بنابراین جستار آغازین ما متمرکز شده بود بر شناخت هر آن چیزی که هنگام کنار گذاشتن «کلام» به کار می‌آید. برای این جستار نیازمند بازیگرانی بودیم که بااستعداد، جوان و همین‌طور نترس باشند. یک روز وقتی با چارلز هانر «آزمونی»[1] برای انتخاب گروه‌مان انجام می‌دادیم ناگهان دختری عجیب و غریب پیدایش شد. هیچ‌گاه کسی ندیده بودم که این‌قدر مصمم به پنهان شدن باشد. او درون یک پالتوی بدریخت و یک روسری و یک کلاه پشمی و پشت صورتی درهم کشیده پنهان شده بود. از او خواستیم تا نقش‌هایی مختلف را اجرا کند و او بدون هیچ مکثی شروع کرد. به‌نظر می‌رسید که هیچ چیز او را مرعوب نمی‌کرد. تقریباً گروه‌مان را کامل کرده بودیم و فقط یک نفر کم داشتیم حالا دیگر می‌بایست میان این بازیگر غیرقابل پیش‌بینی و بازیگری دیگر که جوان بود و بسیار بااستعداد یکی را برمی‌گزیدیم. واقعاً کدام یک برای کاری که ما در نظر داشتیم مناسب بود؟ در یک وضع حساس قرار داشتیم. کسی به چارلز گفته بود که ازدواج آن دختر به جدایی انجامیده است و این موضوع او را به‌شدت دچار افسردگی و سردرگمی کرده بود. بعدها معلوم شد که این گفته واقعیت نداشته ولی به‌هرحال این گفته به‌عنوان راهنمایی برای انتخاب ما عمل کرد و کفهٔ ترازوی انتخاب ما را به سمت ترجیح او بر کسی که معمولی‌تر و به کلام ما کمتر جالب می‌نمود سنگینی کرد. مهم‌تر از همه برای من این بود که برخلاف تمام

---

1. auditioning

تلاشش برای نمایاندن خود به بدترین شکل ممکن، او به‌هرحال به‌شدت جذاب می‌نمود. در نتیجه «گلندا جکسون»[1] به گروه کاری ما پیوست.

درست مثل مورد ژَن مورو[2] میان ما مشارکتی از جنس ارتباطات ذهنی وجود داشت که نیازمند حداقل شرح و بیان بود. مثل ژَن، گلندا هم هر نقش پیشنهادی را می‌گرفت و به‌سرعت از آن خود می‌کرد. اما ویژگی خاص او اصالتی بنیادین بود که باعث می‌شد هر چه انجام می‌داد غیرمنتظره و متفاوت باشد. البته هیچ‌گاه ویژگی‌هایش خلق‌الساعه نمی‌نمود. او کلیشه‌ها را دور می‌زد تا جنبه‌ای قابل مشاهده‌تر و دقیق‌تر از رفتار انسانی را بنمایاند. اما قوی‌ترین تصویری که من از تمام فعالیت‌های مشترک‌مان دارم نحوهٔ بازی او نیست بلکه چیزی بود که در ظاهر از او به دیده می‌رسید.

بالاخره برای ساعاتی هنگام آغاز نمایش‌های خشونت، گلندا را می‌دیدم که در یک گوشه‌ای ایستاده و بی‌حرکت و ساکت در حالتی بحرانی نگران هیچ چیز نیست.

کارهای نخستین ما در فضایی کوچک در «کنزینگتون»[3] به‌خوبی انجام شد، درحالی‌که اعضای اصلی گروه‌های تئاتری «آلدویچ»[4] و استراتفورد از دور به تماشای پرسوءظن ما نشسته بودند می‌بایست که تنها اجرای عمومی ما بسیار غیرعادی می‌نمود. برای این‌که کار پر بود از گریه‌های شدید، سکوت‌های طولانی، لکه‌هایی از رنگ قرمز و همین‌طور گلندا جکسونی که کاملاً عریان بود، هم‌چون سطور به‌هم ریختهٔ هملت. این مجموعه تغذیه و خوراک مناسبی برای اَبروهای پف‌کرده و «خودگویه‌های»[5] طنزآلود اتاق پشت صحنه فراهم کرد. به‌هرحال، بازیگران، شخصیت‌هایی به‌شدت عمل‌گرا هستند و وقتی یک سال بعد گروه تجربی ما با گروه اصلی شرکت‌مان برای تمرین اجرای ماراساد به‌هم پیوست راه‌های جدید اجرا که حتی برای

---

1. Glenda Jackson 2. Jeanne Moreau 3. Kensington 4. Aldwych
5. aside

بدبین‌ترین اعضا هم جالب می‌نمود رخ نمود.

روز اول اجـرای «مـاراسـاد» از بـازیگران خـواستم کـه بـه اجـرای فی‌البداههٔ نقش یک دیوانه بپردازند. بادیدن آن اجراهای کلیشه‌ای و عامیانه از نقش یک دیوانه واقعاً شوکه شدیم و به این نتیجه رسیدیم که نیازمند دانستن واقعیت دیوانگی به‌طرزی دقیق‌تر هستیم. پس برای دیدن این واقعیت به راه افتادیم. در نتیجه برای نخستین بار ارتباط مستقیم با انسـان‌هایی کـه بسـیار ناخوشایند بود و دیدن‌شان تکان‌هایی شدید در من ایجاد کرد، دیدن دیوانگان زنجیری، بازدید از بخش‌های سالخوردگان و بالطبع بازدید از زندان‌ها که در آن‌ها تصویرهایی از زندگی واقعی که هیچ فـیلمی جـایگزین‌شان نـمی‌شود واقعاً شوک‌آور بود. جنایت ـ دیوانگی، خشونت سیاسی و... همه آن‌جا بود و به پنجره‌ها می‌کوبید و می‌خواست درها را بشکند. اما هـیچ راه بـرون‌رفتنی نبود. واقعاً برای درک واقعیت بودن در مـوقعیت بـازیگر و صـرفاً در آن‌جـا ماندن کافی نیست. درواقع مشغولیتی دیگرگون موردنیاز است.

در دنیای بستهٔ تماشاخانهٔ «وست اِند» جستار بـرای زیـبایی و دلبـربایی رو به زوال بود و پرده‌های کتانی بـا کـیفیت آن مـی‌بایست بـه روی ردیـف ساختمان بیرون تماشاخانه باز مـی‌شد، و ایـن یـعنی جـدایـی از شـیوه‌های دوستان قدیمی و همکارانی که دیگر نمی‌خواستند به بـیرون، بـه خـیابان‌ها نگاهی بیندازند. در گوشه‌ای دیگر از جهان جنگ ویتنام در جریان بود و آن کشتار بی‌معنی بسیار نزدیک‌تر از مسایل فرهنگی و پرسش‌های مربوط بـه سبک نمایش به ما می‌نمود. جمعی از دوستان که برخی عـضو گـروه اصـلی تئاتر خشونت بودند[1] همچون «سالی جاکوبز»[2] طراح گروه، ریچارد چسلی آهنگ‌ساز گروه و بسیاری دیگر که عضو گروه نمایشی سلطنتی شکسپیر نیز بـودند هـمانند «مـایکل کـاستو»[3]، «آلبـرت هـانت»[4]، «آدریـان مـیشل»[5] و

---

1. Cruelty Groups 2. Sally Jacobs 3. Michael Kustow 4. Albert Hunt
5. Adrian Mitchell

«دنیس کانان»[1] از این‌که در سرتاسر دنیای نمایش انگلستان هیچ انعکاسی از واقعیت هولناک جنگ ویتنام به‌شکل یک نمایش پیدا نمی‌شد بسیار پریشان بودند. این حقیقت توجیه‌ناپذیر چنان ما را شرمنده کرد که به‌سرعت سعی در تولید یک نمایش نمودیم و برای خود ضرب‌العجلی تعیین کردیم و بر این بودیم که اگر یک روی سکهٔ کار تحقیقاتی صرف زمان نامحدود برای بررسی یک ژست خاص باشد روی دیگر همان سکه سرعت و زمان محدود خواهد بود و در این مورد ضرورت بر هنر می‌چربید. بازیگران اکثراً همان‌هایی بودند که در تجربیات قبلی همراه ما بودند و از همان آغاز از عنوان US استفاده کردیم تا نشان دهیم که درد جانکاه ایالات متحده به‌عنوان مشکل «آن‌ها» در «آن‌سوها» به تقدیر نوشته شدن تن درنمی‌دهد. باید بدانیم که درد آن‌ها ما را هم دربر دارد.

اعضای گروه هیچ توافقی راجع به معنی نمایش سیاسی نداشتند. به‌عقیدهٔ من تئاتر سیاسی می‌بایست که در اجتماع مفید باشد و می‌بایست فراتر از جروبحث باشد. برخورد آغازی‌ام با برشت برایم تنفری از هر نوع آموزندگی هنری به همراه داشت. از آن‌جایی که حتی طولانی‌ترین نمایش‌ها برای پرداختن تحلیلی فراگیر از شرایط بسیار کوتاه‌مدت است برای ایجاد تقسیم‌بندی‌ای بسیار خام و اولیه از راست و نادرست نمایش می‌بایست ساده‌سازی‌ها و ساده‌انگاری‌هایی فراوان و عمیق انجام گیرد.

مسلماً عقیده‌ام هیچ ربطی به احساس دوری‌ام از دنیای سیاست نداشت. به‌هرحال در سفرهایم به کوبا و روسیه واکنشی از سر تقدیر و تحقیق از خود بروز دادم و درحالی‌که نظرگاه سیاسی‌ام از نظر تئوریک مایل به جناح چپ بود ولی این تمایل بیشتر به‌خاطر هرج و مرج بدبینانه‌ای بود که در نهادینه شدن ارزش‌های راست احساس می‌کردم و کمتر ربطی به برنامه‌های گروه‌ها و حزب‌ها داشت. در گروه US بسیاری از دستیاران

---

1. Denis Cannan

نویسندگان سوسیالیست‌هایی دوآتشه بودند در حالی‌که تمایل سیاسی نویسنده‌ها بیشتر ناشی از احساساتی بود که به‌سرعت و در پاسخ به بی‌عدالتی و شکنجه‌های دوران در آن‌ها ایجاد شده بود. از نظر ایدئولوژیک هیچ فصل مشترکی برای توافق نداشتیم ولی آن ضرورت زجردهندهٔ ناشی از تخریب بی‌رحمانه‌ای که در جریان بود ما را دور هم جمع کرده بود. این فصل مشترک ما را به قلمروها و گستره‌هایی می‌کشید که آن موقع همگی تازه می‌نمودند. ما شروع به اجرای بداهه کردیم. اگرچه که این میزان ناکافی بود. ما خواستار به نمایش کشیدن آن سیستم‌های وحشیانه بودیم و این کار را با تمرین‌هایی که در آن تظاهر به قطعه قطعه کردن بدن‌ها، خودسوزی‌ها و مرگ می‌کردیم به انجام می‌رساندیم. ما به‌شدت به سندهایی تکیه داشتیم که ما را قادر به بازسازی تکنیک‌هایی می‌کرد که برای تعلیم شکنجه توسط ارتش آمریکا به‌کار گرفته می‌شد. سعی در انجام جستاری کور داشتیم تا بتوانیم ساختارهای زیباشناسانه در عکس‌های جنگی که برندهٔ جایزه‌های مختلف شده بودند بیابیم و صدای سرمستی از شادی خلبان‌های بمب‌افکن‌هایی را که با تماشای انفجارهای رنگارنگ و پف پف صدای ترکیدن بمب‌ها قهقهه می‌زدند و مثل بچه‌مدرسه‌ای‌ها شهرها و روستاها و زندگی‌ها را اسباب‌بازی‌هایی می‌دیدند که با حمله‌شان آن‌ها را نابود می‌کردند همه و همه را روی نوارهای کاست گوش می‌دادیم. در عین‌حال سعی داشتیم که به دنیای ویتنامی‌ها رخنه کنیم و از طریق مطالعهٔ نمایش‌های مشهور سنتی‌شان و بررسی دقیق فنون آسیایی که به کمک آن‌ها افسانه‌های باستانی هم‌چنان در پشت جبهه‌ها اجرا می‌شد می‌خواستیم آن‌ها را بهتر بفهمیم.

زمان استراحت ناهار هنگامی بود که ملاقات‌کنندگان پیش می‌آمدند تا با ما صحبت کنند و این لحظات واقعاً برایمان جالب بود. ما ملاقات‌هایی متعدد با همهٔ مردم داشتیم؛ از گزارشگران جنگی تا چریک‌های خرابکار و نویسندگان مورد اعتماد و معروف که همگی کوته کاری‌هایی داشتند و

می‌خواستند آن‌ها را به نمایش‌مان بیفزاییم. یک روز یک هندی یک نسخه از یک طرح نمایشنامهٔ ۵ صفحه‌ای را که از باها گاودا گیتا[1] نوشته بود به من داد. این اسم آن روزها هیچ مفهومی برایم نداشت ولی صورت اصلی آن متن کوتاه و پراکنده در خاطرم ماند. این نوشته توصیفی از یک جنگجوی بزرگ بود؛ هنگامی که می‌خواست فرمان آغاز جنگی خونین و ویرانگر را بدهد، به‌طرزی غیرمنتظره ارابه‌اش را میان دو صف جنگجویان متوقف کرد و از همه پرسید: «چرا باید بجنگیم؟» ما هم از خود می‌پرسیدیم چه‌طور می‌شد اگر ژنرال‌های آمریکایی ناگهان مکثی می‌کردند تا اجازهٔ تعمق و اندیشه راجع به چنین سؤالی را به خود بدهند. سپس می‌فهمیدیم که چنین چیزی هرگز خارج از دنیای هنر رخ نمی‌نمود زیرا ارابهٔ جنگی که یک ژنرال به آن زنجیر شده حتی برای یک لحظه هم از حرکت نمی‌ایستد. پس ما هم تلاش در معرفی این تخیل و این ایده را در نمایش‌مان نکردیم. اگرچه برای سالیان صحنهٔ تعمق سردار هندی در ذهنم باقی مانده بود و در فواصل نامعین دوباره پیدایش می‌شد و مرتب از من می‌خواست که آن را به‌عنوان پایه‌ای برای یک نمایش در نظر بگیرم، تا این‌که روزی دنبال یک متخصص زبان سانسکریت گشتم تا ریشهٔ این داستان را بیابم. پس او آغاز به تعریف داستانی کرد با یک نام عجیب و غریب و سخت ــ «مهاباراتا» ــ و من برای سال‌ها توسط این داستان تسخیر شده بودم.

هم‌چنان که روی گروه US کار می‌کردیم مرتب از ما می‌پرسیدند که «فکر می‌کنید نمایش شما جلوی جنگ را می‌گیرد؟» ضرورت پاسخ به این سؤال پوچ و بی‌معنی در ارزیابی دوبارهٔ معنای «نمایش سیاسی»[2] به ما کمک بزرگی می‌کرد. در دههٔ ۶۰ هنگامی که نسلی نوین از اصحاب تئاتر که باهوش بودند و بسیار منتقد، بیشتر و بیشتر متوجه شرایط جهانی می‌شدند و بیشتر و بیشتر امکان پذیرش استفادهٔ ابزاری از هنر برای پنهان شدن در برج عاج‌های

---

1. Bhagavad - Gita 2. political theatre

عافیت را رد می‌کردند.

به‌هرحال اجرای نمایش برای ترویج و تبلیغ راه‌حل‌های سیاسی همیشه بیانگر این است که اجراکننده خود را درست می‌پندارد و در اکثر موارد بی‌عدالتی اجتماعی پوششی برای بیرون کشیدن و نمایاندن خشم و ناامیدی‌های فردی خواهد شد.

این موضوع [چیستی تئاتر سیاسی] را می‌توان از جنبهٔ دیگر نیز بررسی نمود. اگر مردم‌سالاری[1] به معنای احترام به افراد است پس تئاتر سیاسی حقیقی هم یعنی اعتماد به فردیت تماشاچی‌ها تا این‌که هر کدام از آن‌ها به نتایج شخصی‌اش برسد. و در این هنگام است که کنش نمایشی عملکردهای ذهنی‌اش را برای روشن نمودن پیچیدگی‌های موقعیتی خاص به‌کار بسته است. بنابراین تئاتر سیاسی دقیقاً مقابل سیاست قرار می‌گیرد و نمی‌تواند در خدمت یک خط مش حزبی خاص باشد. سیاستمدار حرفه‌ای است که با اعلامیه‌های مطلق‌گرا زندگی‌اش را می‌گذراند. اعلامیه‌هایی که شانس کمی برای صحیح بودن دارند. برخلاف این روند در دنیای سیاست نمایش خوب می‌بایستی که نمایانگر نسبت مطلق‌های سیاسی باشد و نشان دهد که بسیاری از وعده‌ها ساده‌دلانه و ناواقعی است. سیاستمدار در سخنرانی امروزش وعده‌ای می‌دهد که الان به آن معتقد است ولی هنگامی که در یک روز دیگر شرایط آینده تغییر کرد دیگر نیازی به پافشاری بر وعده‌های امروزش را نمی‌بیند. اما در دنیای تئاتر هر عقیده‌ای یا در حال وجود دارد یا در هیچ جای دیگر نیست پس هر اعلامیه‌ای می‌بایست به جنس گوشت و پوست حقیقتی باشد که در همان لحظه بیان می‌شود.

در زندگی روزمره حرارت برخورد و درگیری امکان وارد شدن به گسترهٔ فکر منطقی حریف را از انسان می‌گیرد، اما نمایش‌نامه‌نویس بدون نیاز به هر قضاوتی می‌تواند کاراکترهای متضاد را در برابر هم قرار دهد. پس تماشاچی

---

1. Democracy

می‌تواند در آن واحد درون هر دو یا بیرون هر دو باشد و به این ترتیب موافق، مخالف یا بی‌نظر باشند.

به‌لطف این تغییرات پویا در همدردی و عقیده‌ها، تماشاچی‌ها می‌توانند لحظه‌ای برای درکی فراتر از درک طبیعی به‌دست آورند، اگر یک کار نمایشی نمی‌تواند جلوی یک جنگ را بگیرد و اگر نمی‌تواند ملتی را تحت‌تأثیر قرار دهد یا دولتی و حتی شهری، این بدین‌معنا نیست که نمایش نمی‌تواند علمی و سیاسی باشد. تماشاخانه شبیه رستورانی کوچک است که وظیفهٔ تغذیهٔ مشتری‌ها را برعهده دارد. در یک تالار نمایش شاید صدها و به‌ندرت بیش از هزارها نفر آدم برای تماشای کار آمده‌اند. این زمینهٔ کاری در دایرهٔ دیوارها و مکان‌ها باقی مانده و با در نظر گرفتن طول رخداد یک حادثه ادامه می‌دهد و این دقیقاً یعنی یک مسؤولیت برای سروغذای خوب آغاز و تمام می‌شود.

تمام این فرایند شاید به‌نظر متواضعانه به‌نظر برسد. ولی در حقیقت این حالت نبردی گسترده‌تر از تلاش برای نجات انسان را دربر می‌گیرد. زیاده‌روی برای ساعاتی چند ممکن است. تجربه‌های اجتماعی می‌توانند جایگزین واقعیت‌های تندروانه‌ای بشود که از هر چه یک رهبر سیاسی بگوید بهتر باشد. تجربه‌های ناکجاآبادی که هیچ‌گاه در زندگی‌مان نمی‌بینیم در زمان اجرا می‌تواند واقعیت یابد و دنیای تبهکاران در اعماق زمین که هیچ‌کس از آن سالم بازنگشته را می‌توانی به‌شکل بسیار آمنی ببینی. با کمک تماشاچی‌ها می‌بایست مدل‌هایی که یادآور واقعیت تلخ «مرتباً فراموش شدن» است اجرا کنیم. اجرای نمایش امکان توصیف لغاتی دربارهٔ زندگی بهتر را به بهانهٔ تجربهٔ عملی به‌دست می‌دهد و به این ترتیب پادزهری قوی برای مشکل ناامیدی پدید می‌آید.

فقط یک آزمون وجود دارد: آیا تماشاچیان تماشاخانه را با جرأت و قدرت بیشتری ترک می‌کنند؟ (در مقایسه با وقتی که به این جا آمدند؟!) اگر پاسخ آری است پس غذای ما سالم است.

در دههٔ ۶۰، غیر از جوان‌ها خیلی‌های دیگر هم به‌فکر زندگی اشتراکی بودند. حتی اگر درون گروه‌های تئاتری این احساس به سردرگمی روابط ختم می‌شد که به‌ندرت به‌درازا می‌کشید. جستار بی‌ریا و پراحساس بازیگران برای برقراری ارتباط با یکدیگر از جنسی بود که تماشاچیان نمی‌توانستند درک نکرده باشند. کلیشه‌ای که می‌گوید دشمنان پشت صحنه اجراهایی عالی خواهند داشت. البته من هیچ‌گاه این حرف را درست نمی‌پنداشتم و یک بار تجربه کرده بودیم که چه‌گونه خش‌ها و منفی‌بافی‌های ما می‌تواند به وجود تماشاچی رسوخ کند و از آن راه قطره‌ای دیگر از جام شوکران به حلق جهان بریزد. با دانستن این حقیقت احساس مسؤولیتی سنگین بر چگونگی انتخاب موضوع و روش کار شروع به تأثیر گذاردن می‌کند. شاید در جمع تماشاچیان یک نمایش، شماری اندک باشند که هنگام ترک سالن نمایش به‌نوعی احیا شده‌اند. اما هنگامی که این احیا رخ دهد مسلماً تمام تلاش عوامل پشت صحنه و بازیگران نمایش به‌هدر نرفته است.

در پایان نمایش US که درواقع هیچ پایانی رسمی نداشت یکی از بازیگران فندکی بیرون می‌آورد و پروانه‌ای را می‌سوزاند. اگرچه که آن پروانه یک پروانهٔ کاغذی بود ولی هر شب تماشاچیان با تماشای این قربانی شوکه می‌شدند. بعد از این کار هیچ‌کس روی صحنه تکان نمی‌خورد و کنش نمایش کاملاً متوقف می‌شد و تماشاچیان و بازیگران را در برابر پرسشی که نمایش به پیش می‌کشید بی‌جواب رها می‌کرد: «این زنجیرهٔ بی‌پایان سلاخی برای چیست؟ چه گونه می‌توانیم در کنار این زنجیره زندگی کنیم؟» در شب اول اجرا «کنت تینان»[1] که یکی از دوستان عزیز و به‌شدت بی‌طاقت من است با توجه به چیزی که آن را تعهدهای نامشخص سیاسی ما می‌نامید، با فریاد، گروه بی‌جنبش روی صحنه را خطاب قرار داد و گفت: «منتظر مایید؟ یا ما منتظر شماییم؟» فراتر از چیزی که او در

---

1. Keneth Tynan

نظر داشت به‌هرحال پرسش به‌نظر درست می‌رسید. این نقطه از نمایش لحظهٔ ناخوشایند تردیدی بود که نمایش سیاسی حتماً برمی‌انگیزد. و این تردیدی است که می‌بایست به خیابان‌ها کشیده شود تا هم‌چنان گوشخراشِ سیاستمداران باقی بماند.

در سال ۱۹۶۸ در پاریس دست به تجربه‌ای جدید زدم، بدون این‌که بدانم در آینده مرا تا کجاها می‌کشاند. در آپارتمانی کوچک زندگی می‌کردیم که بعدها تبدیل به آپارتمانی بزرگ‌تر در خیابان «ریوگونگراند» شد. این آپارتمان دو طبقه با آن تراس کوچکش بلندتر از همهٔ ساختمان‌های اطراف رو به «پانته‌اون»[1] داشت. من و ناتاشا مرتب از کانال قدم‌زنان می‌گذشتیم و هدف‌مان هم گذراندن زمانی بیشتر در پاریس و در سایهٔ حضور درخشان «مادام دو سالزمان»[2] بود. در پاریس دسته‌ای از افراد متشخص به شناخت و دست یازیدن به آن‌چه «گارجیف» به ارث گذارده بود مشغول بودند.

در همین هنگام «ژان لویی بارو»[3] که مشغول مدیریت جشنواره‌ای به‌نام «نمایش ملل» بود از من خواست که به اجرای یکی از کارهای شکسپیر برایش بپردازم. من هم به او پیشنهاد دادم برای این‌که نمایش با روح جشنواره همخوانی داشته باشد بهتر است بازیگران و کارگردانانی از فرهنگ‌های مختلف برای شرکت در این کارگاه نمایشی دعوت شوند. نفس این رنگارنگی برایم از خود اجرا جالب‌تر بود. از آن‌جایی که کاری که در لندن با گروه تئاتر خشونت آغاز کرده بودم، در نهایت منابعی غنی و جالب توجه از توانایی‌های بدن انسان را آشکار ساخت امیدوار بودم که این‌جا هم به دست‌یافته‌هایی نو برسیم. ولی آن آدم‌ها [در نمایش خشونت] همگی انگلیسی بودند و حالا درست مثل یک سیاح دورهٔ الیزابت می‌خواستم که قاره‌های دور سرزمین مادری‌ام را کشف کنم. برای همین اعضای گروه می‌بایست تیمی کاملاً گوناگون و ناهمگون را تشکیل می‌دادند. [در گروه ما]

---

1. Pantheon 2. Madame de Salzmann 3. Jeanne - Louis Barroult

دو کارگردان جوان به نام‌های «جیو چایکین» و «ویکتور گارسیا» کارهایی به‌طور چشمگیر اصیل و آزاد ارائه می‌دادند و من از آن‌ها خواسته بودم که اگر می‌خواهند به این اکتشاف ما بپیوندند، هر دو آن‌ها که سعی در یافتن راه‌هایی نوین برای اجرا بودند تقریباً قانع شده بودند که زمان فرا رفتن از قوانین و عرفیات پذیرفته شدهٔ تئاتر فرا رسیده است.

سپس در دفتر بارو با یک بازیگر جوان ژاپنی که کارش عالی بود برخورد کردم. او غیر از تعظیم کردن هیچ زبان دیگری در اختیار نداشت ولی به‌تدریج خود را به‌عنوان بازیگری غیرقابل ارزش‌گذاری و بی‌نظیر به‌نام «اُوشی اویدا»[1] به ما معرفی کرد و از آن پس تا امروز جزیی جدایی‌ناپذیر از همهٔ ماجراهای گروه ما باقی مانده است. سایر بازیگران از کشورهای دیگر بودند. برای خودنمایی در برابر بارو درون‌مایهٔ اصلی کار را روش‌های مختلف اجرا برای نزدیک شدن به روح آثار شکسپیر گذاردیم و پایهٔ کار را «طوفان» شکسپیر قرار دادیم. اولین مسئلهٔ حیاتی ما چگونگی نمایش دادن روح‌ها، پریان و جادوگران بر صحنه بود. می‌دانستیم که روزگار بدبین ما هیچ راه‌حلی به ما پیشنهاد نمی‌داد. ولی به‌هرحال ما باید رودرروی این مشکل قرار می‌گرفتیم وگرنه کارمان مثل همهٔ کارهای دیگر پر از کلیشه‌های قدیمی و همیشگی می‌شد. Ariel! I Said easly on to Yoshi! play Ariel!

از آن‌جایی که «اُوشی» بیش از یکی دو کلمهٔ انگلیسی نمی‌دانست متن کار هیچ به دردش نمی‌خورد.

به‌هرحال اشباح و جادوگران جزیی از زندگی روزمرهٔ مردم او بودند. و تربیتی دقیق در نمایش «نُو» او را با واژگان فوق طبیعی آشنا ساخته بود. هنگامی که برمی‌خاست حتی پیش از آن‌که حرکتی بکند بدن او سَبکی ویژه داشت. کوبه‌هایی از یک منبع انرژی که بسیار متفاوت از آن چیزی است که می‌شناسیم دست‌ها و پاها را به حرکت وا می‌داشت به گونه‌ای که انگار

---

1. Yoshi Oida

به‌آرامی آسمان‌ها را لمس می‌کرد. حرکت‌های او پرنده‌ای ناشناخته می‌نمود که در برابر چشمان ما بال گشوده بود و به تناوب آواهایی موزون را ادا می‌کرد سپس در ثانیه‌های خاموش آونگان می‌ماند، گویی که بر طوماری نقش می‌زد. هیچ کس دیگر نمی‌توانست نمایی را این‌چنین فی‌البداهه خلق نماید. آن‌چه برای ما جالب می‌نمود این بود که «اُوشی» آن فیگور مرده و بی‌حرکتِ نمایش کلاسیک ژاپنی را ارایه نمی‌کرد، به‌عکس، بی‌هیچ آمادگی و فقط به کمک راه‌حل‌هایی که بدن آماده و تربیت شده‌اش در اختیارش می‌گذاشت در چشم برهم‌زدنی انگاره‌ای نو می‌آفرید که همهٔ ما قادر به درکش بودیم. این رخداد هدف گردهمایی گروه را برای همهٔ اعضا شفاف‌تر نمود. ما سعی در مبادلهٔ شیوه‌ها و فنون نداشتیم، همین‌طور تظاهر نمی‌کردیم که با جمع اجزا و قطعه‌هایی از مجموعهٔ پیش‌زمینه‌های هر کدام‌مان، می‌توانیم زبانی مشترک اختراع کنیم. علایم و پیام‌هایی از فرهنگ‌هایی مختلف چیزهایی نیست که بااهمیت باشد بلکه چیزی که پشت آن‌ها خوابیده و به آن‌ها معنا می‌بخشد، آن است که اهمیت دارد. قبول این واقعیت برای فکر قرن بیستمی بسیار سخت است همان‌طوری که ترس از هر آن‌چه نادیدنی است ما را به باور شرطی بودن همهٔ جنبه‌های رفتار انسانی یا ارثی بودن‌شان و حتی اجتماعی بودن آن‌ها می‌کشاند. اگرچه تئاتر هم‌چنان وجود دارد تا بینشی وسیع‌تر به ما ببخشد.

درون «موبیلیه نشنال»[1] دولت فرانسه، یک گالری بزرگ سنگی را که برای نمایش سوزن‌دوزی ساخته شده بود در اختیارمان گذاشت. موبیلیه نشنال انباری بزرگ است که به تهیه و تجهیز مبلمان صاحب‌منصبان می‌پردازد. هنگامی که ما درون این مجموعه به‌شدت کار می‌کردیم دنیای بیرون آمادهٔ انفجار می‌شد. بارقه‌های نخستین چیزی که بعدها «اتفاقات ۱۹۶۸» یا همان «۶۸» نامیده شد، نخستین بار وقتی پدیدار شد که به فرودگاه رفته بودم تا از

1. Mobilier National

بازیگری برای پیوستن به کارگاه نمایشی‌مان استقبال کنم. هنگام بازگشت به سمت پاریس ترافیک به‌طور نامعمول سنگین بود. ترافیک سنگین و سنگین‌تر شد تا در پایان به توقف کامل ماشین‌ها انجامید. دست بر قضا، دقیقاً مقابل یک کافه بودیم. ناتاشا و تازه‌وارد از ماشین پیاده شدند و پشت یک صندلی نشسته و قهوه سفارش دادند و در ضمن آماده بودند که اگر ترافیک باز شد زود سوار شوند. در زمانی که آن‌ها دوتا قهوه نوشیده بودند فقط چند متری جلو رفته بودم پس آن‌ها یک صبحانهٔ کامل سفارش دادند.

زمانی که به‌راحتی مشغول صرف صبحانه‌شان بودند من تازه به کنار میز آن‌ها رسیدم و این نشانهٔ رخداد چیزی نامعمول بود. همین‌که به شهر رسیدیم فهمیدیم که آن‌چه در ابتدا جنبش کوچکی از آشوب‌های اجتماعی بود ناگهان، مثل آتشی در یک جنگل به همه جای کشور پراکنده شده بود و دانشجویان رهبری آن را در سرتاسر اروپای غربی برعهده گرفته بودند. روز بعد به اندازهٔ کافی به رخدادها نزدیک بودیم که به رژه‌ای که به‌طور شگفت‌انگیزی آرام در سطح شهر برگزار می‌شد پیوستیم و به‌زودی من مشغول دعا به جان سازندگان ولوو بودم که ماشینی آن‌قدر سنگین ساخته بودند که دست نخورده باقی مانده بود، درحالی‌که دیگر ماشین‌های خیابان برای راه‌بندان به وسط خیابان کشیده شده بودند.

بازیگران فرانسوی ما به‌سرعت کارگاه نمایشی‌مان را ترک کردند تا خود را به میانهٔ رخدادها برسانند ولی هر روز به ملاقات ما می‌آمدند و نه فقط برای ما از آشوب‌ها خبر می‌آوردند بلکه به گفتهٔ خودشان از آن خلوت کوچک و آرام ما بهره می‌بردند. من بسیار کمتر از آن‌ها از کشف ناگهانی نیاز به پرسش از همه چیز تحت‌تأثیر قرار گرفته بودم. به‌هرحال این پرسش همان چیزی بود که ما را دور هم جمع کرده بود. بیش از همیشه به ادامهٔ چیزی که در رشتهٔ کاری خویش آغاز کرده بودیم احساس نیاز می‌کردم. در دنیای بیرون، اغلب تشخیص رؤیا از واقعیت بسیار سخت است.

مسلماً هیجان زیادی در خیابان‌ها موج می‌زد ولی خشونت فقط شامل جاهایی تعریف شده بود. کافی بود که از یک طرف جاده به طرف مقابل بروی تا از گاز اشک‌آور دور شوی و در دنیای بی‌دغدغه و آرام و بهاری پاریس جا بگیری، در روز تعطیل، با یکی از دوستان در یک رستوران کوچک یونانی نشسته بودیم و پشت او به سمت پنجره بود. همان‌طور که گپ می‌زدیم ناگهان خیابان کوچک مقابل رستوران پر از چهره‌های دهشت‌زده در حال فرار شد درحالی‌که مشت‌ها را گره کرده بودند و سعی در فرار از دست پلیس‌هایی داشتند که با آن کلاه‌آهنی‌های سیاه و سپرهایشان درحالی‌که باتوم‌هایشان را در هوا تکان می‌دادند به آن‌ها هجوم می‌بردند. درون رستوران هیچ واکنشی دیده نمی‌شد و هیچ توجهی به رخدادهای آن‌سوی پنجره نمی‌شد. من هم بسیار کنجکاوانه این تخیل عجیب را پذیرفتم و درست مثل فیلم‌ها به نمای کلوزآپی که از صورت دوستم داشتم خیره ماندم و در ضمن توجهی هم به زمینهٔ این تصویر و آن رخدادهای غریبش نشان نمی‌دادم.

در طی روز هم‌چنان با آرامش به کارمان ادامه می‌دادیم و با رسیدن شب در خیابان‌ها پرسه می‌زدیم. یک شب در طبقهٔ اول «کافه دوفلور»[1] جوانی سفیدرو و هیجان‌زده به ملاقاتم آمد تا بگوید که رهبرش که در «تئاتر دولودون»[2] سنگر گرفته بود می‌خواهد مرا ببیند. به‌سرعت پذیرفتم و از میان کوچه پس‌کوچه‌ها به سوی تئاتر دولودون هدایت شدم. روی صحنهٔ تئاتر ماراتنی پایان‌ناپذیر از سخنرانی‌های پی‌درپی که از نخستین شب شلوغی‌ها آغاز شده بود حال دیگر به منجلاب تکرار و هوس‌رانی انجامیده بود. در راهروها آن آموزش‌های سرخوشانه و پرهیجان مغروق موادمخدر و کثافت آن شده بود. دلالان، تبهکاران و دست‌اندرکاران شورش به همه‌جای تماشاخانه مسلط شده بودند و کم‌کم آن انگشت‌شمار شنوندگان، که هم‌چنان یادداشت برمی‌داشتند مغلوب کسالت می‌شدند.

---

1. Café de flore 2. Theatre de l'odéon

در یکی از رختکن‌های کوچک تماشاخانه که دیوارهایش از مخمل سرخ پوشیده بود حدود نیم ساعت با «اندیشوری»[1] هیجان‌زده و رنگ‌پریده صحبت کردم. در این میان یارانش به‌تناوب از سقوط فلان سنگر یا تسخیر دوبارهٔ بهمان سنگر خبر می‌آوردند تا او با تظاهر به کفایت و نظم نظامی برایشان فرمان‌هایی صادر کند و همین رشتهٔ کلام او را می‌گسست. ولی تنها چیزی که از من می‌خواست گفت‌وگویی کاملاً جدی دربارهٔ فرهنگ آینده بود. به‌نظرم آدمی بدون جذابیت می‌رسید که ناجور آموزش دیده بود و در میانهٔ کلافی سردرگم از بنیان‌های سری و کاملاً گیج‌کننده به حال خود رها شده بود. چند هفته بعد فهمیدم که او جاسوس پلیس بود که درواقع ایفاگر نقش یک «پاره‌اندیش»[2] فرهنگی در نمایش «بالکن» ژنه بود که در «ایوانی» از آیینه‌ها سعی در ارایهٔ تصویری نکبت‌بار از واقعیت را داشت.

یک بار یکی از آشنایان که دختری زیبا از اهالی ویتنام بود به ملاقاتم آمد. او بی‌تاب گفتن از دوستش بود که به‌عنوان یک کمونیستِ پیشین متعلق به دوران اصیل و پاک کمونیسم بوده، او به‌شدت به انقلاب ایمان داشته و «ایده‌آل انسانی» مکتب مارکسیسم او را کاملاً ارضا می‌کرد. ولی در گذر سال‌ها مانند بسیاری دیگر از اندیشه‌وران پاریسی به جناح چپ‌های راحت‌طلب پیوسته بود و شروع به نوشتن دربارهٔ جامعه‌ای «دگرسان»[3] نموده بود با این که ته دلش آگاه بود که هیچ‌گاه چنین چیزی را نخواهد دید. ولی ناگهان رخدادهای غیرمنتظرهٔ ۱۹۶۸ پیش آمده بود و همه چیز را برای مرد سپیدموی دیگرگون کرده و او را مانند دانشجویان به خیابان‌ها کشانیده بود. حالا رؤیاها و اعتقادات جوانی‌اش از نو جان گرفته بود. پس از تاریک شدن هوا، پیرمرد به دانشگاه سوربون می‌رفت. در سوربون سرمقاله‌نویسانی بودند که ادعا می‌کردند که: تخیلات و رؤیاها پیروز شده‌اند و این نویدی برای پیر سپیدموی بود که به مانع‌ها و سدها فروافتاده که گویی عشق و شادی

---

1. Intellectual 2. icnoclaet 3. Transformed

روح او بود جان دیگر می‌بخشید، این روش جدید زندگی بود.

این «معجزه»[1] هر روز ادامه می‌یافت. شاید شبی به یک چشم ناظر بیرونی چنین می‌آمد که آزادی به اوج خود رسیده، موسیقی، رقص و موج شعرهای فی‌البداهه که هنوز می‌بایست از دل آن شعف حقیقی بیرون می‌آمد، ولی پیرمرد به‌راحتی فریب نمی‌خورد. حساسیت او و شناختش او را فراتر از آرزوهایش می‌برد. او آن کرم نادیدنی را می‌دید و آفت گیاهان را که به غنچهٔ این بلوا هجوم می‌برد می‌شناخت. بسیار آرام از کناره‌ای به تماشای حوادث نشسته بود و سپس به خانه‌اش بازگشته بود و روال عادی زندگی را پی گرفته بود.

آشوب‌ها مشکلاتی زیاد برایم پدید آورد. سال‌ها پیش درست پس از انقلاب، در کوبا بودم. آن‌جا هم شگفتی سکرآور آزادی‌ای ناگهان را تجربه کرده بودم و چه ساده‌دلانه باور داشتم که این شادی دیر خواهد پایید بدون این‌که از پیچیدگی‌هایی که فرایندی تازه آغازیده بود آگاه باشم. اتفاقات ۱۹۶۸ به دقت نشان داد که چه‌گونه در هر فعالیت حتی اگر هدفی تقدیرپذیر داشته باشد چیزی بنیادی همیشه مفقود می‌ماند زیرا بینش آن‌هایی که در این فرآیند شرکت می‌جستند ناکامل بود. سال‌ها بعد، یکی از تأثیرگذارترین افرادی که می‌شناختم در جمع گروهی از عملگرایان سیاسی دیدم. او که رهبر گاندی‌وارِ اتحادیهٔ کارگران مزرعه‌های کالیفرنیا بود و به «سزار چاوز»[2] معروف بود به من گفت که همیشه به نظاره و تماشای جریان‌های بنیادین برای اعتصاب می‌نشسته و با صبر و حوصله منتظر می‌مانده و هیچ‌گاه با مداخله‌های ناآگاهانه به سوختن فرصت‌ها نمی‌پرداخته زیرا این مداخله‌ها به‌هرحال ناکارآمد بوده است. او فقط به تماشا می‌نشسته و هم‌چنان مترصد عملی سریع در شرایط رسیدن به نقطهٔ فشار طبیعی می‌مانده

---

۱. فرجود Miracle

2. César Chavez

است. هر چیزی طلوعی دارد و غروبی و پذیرش وجود نیروهایی که نه غلبه بر آن‌ها و نه منحرف نمودن‌شان در قدرت ماست بسیار دشوار است. درهرحال این ادراک به یاری‌مان می‌شتابد تا خود را بخشی از جنبشی اجتماعی نماییم بدون این‌که به‌دنبال امیدهای واهی و دوباره تهمت‌زدن‌های بدون پایه و اساس باشیم. در هر صورت این آشوب‌ها دولت فرانسه را شوکه کرده بود چنان‌که همهٔ ساختمان‌های دولتی بسیار دستپاچه و پرهول و هراس به تعطیلی کشانده شد.

ما هم ناگهان خود را در میان خیابان یافتیم در حالی‌که گروه چنان نگران و دلواپس شده بود که نمی‌توانست کارش را به پایان برساند. تنها راه دوام‌پذیری گروه بازگشت به انگلستان بود. خوشبختانه در آن‌جا برای تأمین نیاز ما به پول انسان‌هایی دست‌ودلباز آماده بودند. آن‌ها آغاز دوبارهٔ کار را برای ما ممکن ساختند. در یک تعمیرگاه لوکوموتیو دور هم گرد آمدیم، تعمیرگاهی که درواقع معبد پاراتنون لوکوموتیوهای دورهٔ ویکتوریا بود و بعدها «آرنولد وسکر»[1] نمایش‌نامه‌نویس آن را از خوابی نجات داد و تبدیل به تماشاخانه‌ای پرجنب و جوش نمود. حالا حس می‌کردیم که می‌توانیم تعهدهای اصیل خود را برآورده کنیم و نتیجهٔ آن را به نظارهٔ عموم بگذاریم. بار دیگر خطر گستردن خوان کاری تجربی را برابر دیدگان شگفت‌زدهٔ انگلیسی‌ها به جان خریدم و هیچ استثنا و معافیتی برایشان قایل نشدم: وقتی تماشاچیان می‌رسیدند از پی بردن به این‌که هیچ صندلی‌ای برای آن‌ها مهیا نشده دچار وحشت و دلواپسی می‌شدند. به‌جای آن، به هر کدام از تماشاچیان یک صندلی تاشوی دست‌ساز داده شدی تا در هنگام حرکت خطرناک آن داربست بزرگ به سمت‌شان به‌سرعت جابه‌جا شوند. در حالی‌که این سکوها به‌سختی و بی‌ترتیب در هوا حرکت داده می‌شدند اجراکننده‌ها شروع به سرودن بخش‌هایی از یک نسخهٔ کاملاً ساختارشکستهٔ نمایش طوفان نمودند.

---

1. Arnold Wesker

بار دیگر چشم‌های زیاد از تعجب بازماند.

دوستانم از من می‌پرسیدند: «تو این شرایط چی باعث شده که جذب اجرای نمایشی مناسب بچه‌ها مثل «رؤیای نیمه‌شب تابستان»[1] بشی؟ این گفته واقعاً مرا متعجب می‌نمود چون هیچ‌وقت به این نمایش به‌عنوان نمایش بچه‌ها یا یک نمایش تصنعی نگاه نکرده بودم. به‌نظرم این نمایش منحصراً با واقعیت‌های انسانی و به‌ویژه با واقعیت عشق سروکار دارد، و نمایشی است که در لایه‌های مختلف عمل می‌کند. وظیفهٔ اجرا درواقع واقعی نمودن یکسانانهٔ همهٔ این لایه‌هاست.

البته همیشه لایهٔ مربوط به پریان مشکل‌دار خواهد ماند ــ برخلاف دورهٔ شکسپیر ــ امروز فقط می‌توانیم از کودکان بخواهیم که به روح باور داشته باشند. براساس کاری که در نمایش «طوفان» اجرا شد، به‌ویژه تحت‌تأثیر کار آکروبات‌بازان چینی که در پاریس دیده بودم گمان می‌بردم که راهی برای باوراندن و رسیدن به دنیای نادیدنی وجود دارد. برخلاف سیرک‌بازان غربی که توانشان را به راه‌هایی زمخت و خشن می‌کشند، چینی‌ها که یکسان لباس پوشیده ــ لباس سرتاسر سفید که عضلات آن‌ها را از دیده‌ها پنهان نمی‌سازد ــ به‌راحتی عملیاتی محیرالعقول به نمایش می‌گذاشتند و بعد در گمنامی خویش گم می‌شدند و تأثیری از سرعت ناب، سبکی خالص و روحی سرشار بر جای می‌نهادند. به فکرم رسید که اجرای مشترک کار «رؤیای نیمه‌شب تابستان» با کمک گروهی از بازیگران کارهای شکسپیر و آکروبات‌بازهای چینی واقعاً جالب خواهد بود. البته این کار هیچ‌گاه عملی نشد ولی کارگاه ما در پاریس به وضوح ثابت کرد که چنین مهارت‌هایی واقعاً خارج از گسترهٔ کاری یک بازیگر نیست. پس آن‌چه را که به‌نظرم نمایشی پرزرق و برق و چشمگیر می‌رسید به حال خود رها نمودم و سراغ «ترِوور نان»[2] رفتم که به‌عنوان کارگردان تماشاخانهٔ شکسپیر در استراتفورد گروهی از جوانان

---

1. A Midsummer night's dream 2. Trevor Nunn

بااستعداد را دستچین نموده بود. از او خواستم که گروهی از بازیگرانش را انتخاب کند و او هم با روی باز پذیرفت.

هنگامی که شروع به تمرین نمودیم هدفم آغاز هم‌زمان کار بر روی ملزومات مختلف نمایش بود. می‌خواستم بر پایهٔ تجربه‌هایم همهٔ ملزومات نمایش را در منشور رنگی روزانه بگنجانم. این هدف کار را تبدیل به پازلی نمود که این گروه جوان هفته‌ها وقت صرف کنار هم چیدنش نمود زیرا هیچ‌کس نمی‌توانست چیدمان درست همهٔ ملزومات نمایش را به‌تنهایی انجام دهد. هر روز با تمرین‌های ژیمناستیک آغاز می‌شد تا این‌که گروه در شرایط جسمانی مناسب قرار گیرد. سپس شروع به تمرین حقه‌های سیرک می‌نمودیم و بعد به اجراهایی بداهه و کمدی می‌پرداختیم به این هدف که خلاقیت را در نزد بازیگران تقویت کنیم و تجربهٔ «بازی به صرف بازی» را مزه‌مزه کنیم. دنیای نمایش با وجود بازیگرانی که برای بازی نیامده‌اند حتماً کاری مرگبار است. اجرا را می‌بایست به‌مثابه ورزشی مفرح دید ــ و این جُنب‌انگیز کار ما بود ــ ولی ما سعی در اجرای بداهه‌هایی حتی‌المقدور واقع‌گرا و واقعی داشتیم تا این‌که به آنهایی که به ایفای نقش کارگران عادی می‌پرداختند و مثل «افزارگانی نخستین» کار می‌کردند واقعیت دقیق دنیای این کارگران را بفهمانیم. سپس هر روز به موسیقی می‌پرداختم، می‌خواندیم، می‌رقصیدیم و در نهایت لحظه‌ای می‌رسید که بدن‌ها آن‌قدر خسته می‌شد که از نشستن و استراحت کردن با شادی استقبال می‌کردند. پس آن هنگام بود که شروع به خواندن نمایش می‌کردیم تا به آوای صدای یکدیگر گوش فرا دهیم تا این صداها در ذهن‌مان رسوخ کند بدون این‌که درباره‌اش قضاوتی بنماییم و تحلیلی داشته باشیم. در آغاز هرکس به‌ترتیب نقش‌ها را می‌خواند پس هیچ انحصاری در این خواندن‌ها نبود. پس از چند روز این خواندن‌ها دقیق‌تر شد. با وجود بدن‌هایی آماده و گروهی که پذیرای نظرات یکدیگر بودند زمان به مباحثه دربارهٔ متن و حتی تحلیل طبیعت ویژهٔ نظم نمایش‌نامه می‌رسید بدون

این‌که به ورطهٔ روش‌های روشنفکرانه‌ای بیفتیم که پاره‌ای ناگزیر از تمرین‌هایی است که با میزگردهایی این‌چنینی آغاز می‌شود. اگر تمامیت بدن آگاهانه درگیر کار نشود بازیگر محکوم به جاذبهٔ پنداشت‌هایی بیش از حد آشنا و بسیار استفاده شده خواهد بود و این‌چنین است که لایه‌های خلاق‌تر ذهن به کار نمی‌آید و فدا می‌شود.

هم‌چنان که به اکتشاف راه‌های نوین برای کارمان می‌پرداختیم، برای نخستین بار گروهی کودک را برای تماشای تمرین دعوت نمودیم. طی چند ساعت با کودکانی که گاهی هاج و واج می‌ماندند و گاهی بی‌تابی می‌نمودند و در مواقع دیگر مسحور کار می‌ماندند وضع کارمان را مانند یک عکس رادیولوژی بر روی یک میز نور به وضوح می‌دیدیم. از طریق واکنش‌های کودکان می‌دیدیم که به چه اعتماد کنیم و چه چیزی را خودخواهانه بدانیم و یا شلخته یا تکراری و ناواضح. با این کار تشویق می‌شدیم تا به تجربه‌ای دیگر به فاصلهٔ چند هفته داشته باشیم. درحالی‌که هنوز در جلسهٔ تمرین بودیم نسخهٔ بی‌آماده نمایش را در کلوپ عمومی بیرمنگام به روی صحنه بردیم. تماشاچیان جوانانی بودند که این گوشه و آن گوشهٔ کلوپ روی زمین ولو شده بودند درحالی‌که برخی دیگر صفحهٔ ورزشی روزنامه را روی صورت انداخته و به خواب فرورفته بودند. کلی کار نمایشی، حمایت‌های همه‌جانبه و خلاقیت‌هایی را که در طی هفته‌ها توسعه داده بودیم کنار گذاشتیم و با استفاده از همهٔ آن‌چه که این فضای نوین در اختیارمان می‌گذاشت به اجرای بداههٔ کاری پرداختیم. نهایتاً اجرایی محقق شد که تازگی و سرزندگی حقیقی را در خود داشت. از آن‌جایی که تماشاچیان فهمیدند این کار مخصوص آن‌ها آماده شده با آغوش باز آن را پذیرفتند و این پاسخ بازیگران را تشویق به افزایش خلاقیت‌هایشان نمود. هنگامی که به استراتفورد بازگشتیم و برای نخستین بار به اجرای تمرینی نمایشی در برابر آن سالن بزرگ و سرد پرداختیم با ناراحتی دریافتیم که هیچ‌کدام از آن

خلاقیت‌های سردستی را نمی‌توانیم استفاده کنیم و این برای ما درسی بزرگ بود. فضایی بزرگ نیازمند لوازمی دیگر است، چیزهایی که تمرکز بازیگر را بیفزاید و بتواند حس نقش خود را از راه دور به همهٔ تماشاچیان انتقال دهد. بنابراین همهٔ آن طناب‌ها، چوب‌ها، لیست‌ها، رنگ‌های اصلی لباس‌ها ــ و خلاصه هر چیزی که تماشاچیان را خوش می‌آمد ــ ضرورت خود را در یک نمایش سالنی به اثبات رساند. ولی آن تجربهٔ بداهه در بیرمنگام از آن‌جایی که توانی نو و آزادی‌ای دیگرگون به گروه بخشید بسیار پراهمیت نمود و در پایان هم به کار مزه و چاشنی ویژه‌اش را بخشید.

نخستین پیش‌اجرای کار رؤیای نیمه‌شب تابستان در استراتفورد یک فاجعهٔ به تمام معنا بود و دوستانی که دستم را می‌فشردند در پایان و بعد از آن همه آرزوی موفقیت و شادی از کار ناراضی می‌نمودند. خوشبختانه باز هم چند پیش‌اجرا داشتیم. و روز بعد با تلاش فراوان با ایجاد تغییراتی سعی در پاسخ گفتن به واکنش‌های تماشاچیان نمودیم ـ چند جرح و تعدیل جزیی مانع از انسداد کار پیش از آغاز آن گردید.

این جرح و تعدیل‌ها درواقع انعکاسی از تدبیر سیستم قدیمی آمریکایی برای تولید فیلم‌های موزیکال بود که در گذر هفته‌ها آزمون و خطا در مسیر کار به نتیجهٔ دلخواه ختم می‌شد. آموختم که نیاز به پیروی از تماشاچی فقط مخصوص کارهای تجاری نیست. برعکس از همیشه واضح‌تر است که تماشاچیان اجزای جداناپذیر جغرافیای فرایندهای نمایشی هستند. تصمیم گرفتم که در چگونگی اثر تماشاچی بر کار بیشتر دقت کنم تا آن را بفهمم.

این تجربه به ما آموخت که تولید نمایشی دو جنبهٔ کاملاً متفاوت دارد و در صورت نیاز می‌توان آن‌ها را از هم جدا نمود. یک تولید بیرونی داریم که به‌شکلی بی‌نظیر به شرایط فیزیکی که نمایش تحت آن اجرا می‌شود بستگی دارد. این شرایط شامل محل اجرا، طول و عرض صحنه، شمار تماشاچیان و... می‌شود. جنبهٔ دیگر کار شامل شبکه‌ای ناپیدا از روابط بین کاراکترها و

درون‌مایه‌هایی است که در طی تمرین‌ها رشد و قوام می‌یابد. این جنبه هستی مستقلی از آن جنبهٔ بیرونی دارد و می‌توان در حالتی که شرایط بیرونی تغییر می‌کند این جنبهٔ اجرایی از نو زایش یافته را بر صحنه فرستاد. روزی من و «تِروور نان»[1] که هملت را کارگردانی نموده بود و «تری هندز»[2] که ریچارد سوم را به صحنه برده بود توافق کردیم که تجربه‌ای نو را بیازماییم. از بازیگران خواستیم که رپرتوار فصلمان را از نو و به‌صورت فی‌البداهه در فضای تعریف‌نشدهٔ آن تعمیرگاه قطار به اجرا درآورند. بر صحنهٔ تعمیرگاه هیچ مرکزی یا حتی هیچ موقعیت تمرکزی وجود ندارد. هفتصد یا هشتصد تماشاچی در هر گوشه‌ای چمباتمه می‌زدند و از جهت‌های مختلف به تماشای نمایش می‌نشستند. بازیگران هم باید دم به دم حرکت‌هایی جدید می‌یافتند، کُنش‌های جدید اجرا می‌کردند و انگاره‌هایی تازه به نمایش می‌کشیدند. همهٔ چیزی که تولید نمایشی نام گرفته بود می‌بایست تغییر می‌کرد. در مورد رؤیای نیمه شب تابستان تمام طناب‌ها و بندها را کنار گذاشتیم و از آن‌جایی که این اجزا به‌نظر ضروریِ کار ما می‌رسید درواقع دست به ریسکی بزرگ زدم. به‌هرحال حس می‌کردم که می‌توانم به توان بازیگرانم و از آن مهم‌تر به درک آن‌ها از نمایش که حالا دیگر طبیعت ثانویهٔ آن‌ها بود اعتماد کنم. بازیگران برای انتقال و بیان همان اندیشه‌ها و احساس‌ها در این شرایط جدید نیازمند ترفندهای آکروباتی نو بودند و بهره‌کشی از هر امکان و وسیله‌ای که بر صحنه بود. تماشای این تجربه واقعاً هیجان‌انگیز و وجدآور است. بدون آن همه کار بداهه اجرای چنین تجربه‌ای ناممکن می‌نمود ولی حالا دیگر گروه با هر تحریک بلامقدمه‌ای در هر لحظه می‌توانست الگوی اصلی انگارهٔ کار را با الگوهایی دیگر جایگزین کند بدون این‌که هیچ مفهوم اساسی را فراموش کند.

بدون مقدمهٔ مفصل از پژوهش‌هایی که پیش از این کار صورت گرفت

---

1. Trevor Nunn 2. Terry Hands

هیچ‌کدام از این کارها ممکن نمی‌نمود. راه‌های جدید یافت می‌شد و ما به سختی سطح کارمان را صیقل داده بودیم. هیچ دلیلی برای آرام گرفتن نداشتم ولی باز هم احساسی از به انجام رسیدن یک ماجرا در وجودم موج می‌زد. بدتر از آن درحالی‌که «رؤیای نیمه شب تابستان» در حال آماده‌سازی بود، دوستان و روزنامه‌نگاران هم‌چنان یک سؤال تکراری را مکرر می‌پرسیدند، سؤالی که از روی حسن نیت بود ولی تکراری دیوانه کننده داشت: «بعدش چی؟»

بعدش چی؟ مثل همهٔ سؤال‌های مهم این پرسش در ابتدا خود را مخفی می‌کرد و رخ نمی‌نمود. یک سال گذشت. روزی با دو نفر از دوستان بسیار نزدیکم برای ساخت «شاه لیر»[1] در دانمارک بودیم، تصمیم گرفتم پیش از فیلمبرداری کمی اسب‌سواری کنیم. ناگهان اسب جلویی من تلوتلو خورد و سوارش را به زمین کوبید. به‌سرعت عنان اسبم را کشیدم. در طول زمانی که افسار اسبم را می‌کشیدم، اسب جلویی تا گردن در شن‌ها فرو رفته بود. «باب لوید»[2] هم با تقلا خود را بالا می‌کشید. از اسب پیاده شدم، «سِری استنتون» هم که دقیقاً پشت سر ما بود به‌سرعت پیاده شد و روی زمین دراز کشید بدون این‌که بداند محل شن‌های روان کجاست. اسب دیگر فرو نمی‌رفت. حالا فقط شانه‌هایش و سرین بزرگش از میان شن‌ها بیرون بود. یال اسب هم از میان شن‌های خاکستری ساحل جوتلند[3] بیرون زده بود. مانده بودیم که از کجا کمک بخواهیم. بری چهار نعل رفت که کمک بیاورد و من و باب روی زمین و در دو طرف اسب ولو شده بودیم در حالی‌که نازش می‌کردیم و سعی می‌کردیم آرامش کنیم. او مثل یک بشکهٔ سفیدرنگ بود و درست مثل همهٔ اسب‌های نروژی، آرام و تیزرو و با اعتمادبه‌نفس بود. حتی وقتی که اسب‌های دیگر روی یخ‌ها سر می‌خوردند، این اسب تعادلش را حفظ

---

1. King Lear 2. Bob Lioyd

۳. شبه جزیرهٔ جوتلند ـ نروژ

می‌کرد. این شن‌های روان هم او را غَفلتاً گیر انداختند ولی تعادل درونی‌اش هم‌چنان بی‌تزلزل و استوار می‌نمود، زیرا باآن‌که آرام مانده بود بی‌حرکت هم‌چنان آرامش خود را حفظ کرده بود، یک ساعتی گذشت، هیچ صدایی حاکی از تقلای اسب نمی‌شنیدیم. هیچ خبری از گروه‌های نجات هم نبود تا با یک قرقرهٔ هوایی به داد او برسند. چون بادی نمی‌وزید بر شانه‌هامان برف نشسته بود و نیز بر یال‌های پرپُشت اسب.

ناگهان، بدون هیچ پیش‌اخطاری اسب به جنبش پرداخت و پاهای جلویش را بلند کرد و به جلو جهید و با موفقیت از میان شن‌ها بیرون آمد و در حالی‌که تند تند نفس می‌کشید و ابری در بخار را در هوا پخش می‌کرد روی زمین ایستاد.

یک دقیقه بعد یک تراکتور با یک سری مزرعه‌دار آمادهٔ کمک سر رسید و از این‌که دیگر احتیاجی به آن‌ها نبود بسیار ناراحت شدند. پوزهٔ اسب را نوازش کردم و با تحسین به او نگریستم. با تدبیری که یادآور ذکاوت نروژی می‌نمود نیرویش را جمع کرده بود و وقتی کاملاً احساس آمادگی نموده بود تنها تلاش موفقیت‌آمیزش را انجام داد. می‌دانست که چه گونه منتظر زمان مناسب باشد و کی عمل کند. به‌نظر می‌رسید با من سخن می‌گوید و من هم به درسی که او به من داد اندیشیدم. بله، به نتیجه رسیدم. من هم باید نیرویم را ذخیره می‌کردم. یک تغییر اساسی در زندگیم در راه بود تا پر از شور و نشاط به من بگوید که چه گونه می‌شود صنعت هم می‌تواند به هدف کاری‌اش بپردازد و هم ساری و بارور بماند.

در افغانستان به این می‌اندیشیدم که چه گونه نمایشی مثل بازار می‌تواند در دنیای هر روزه زندگی کند و در همان حال تکیه به دیوار خانقاه داشته باشد. آیا چنین چیزی واقعی می‌نمود و از منبعی ناب سرچشمه می‌گرفت؟ منبع این ویژگی هر چه که باشد مهم می‌نماید. بالاخره دیدیم که اگر این منبع ناپاک باشد چه اتفاقی خواهد افتاد.

از یک خانه به خانهٔ دیگر می‌رفتیم و همیشه با احترام فراوان مورد استقبال قرار می‌گرفتیم و بیشتر و بیشتر تحت تأثیر خلوصی قرار می‌گرفتیم که در جزءجزء هر چه می‌دیدیم موج می‌زد. روزی به ملاقات درویشی رفتیم. به‌جای این‌که پسر جوانی از ما استقبال کند، دختری چاق و چِله به ما خوش‌آمد گفت. معمولاً وقتی به خانهٔ درویش‌ها می‌روی چای تعارف می‌کنند ولی این‌بار مگس‌ها وزوزکنان در اطراف سینی احساس شلختگی و فساد را منتقل می‌کردند. پیرمردی با قدم‌های آرام از میان در گذشت. از لباس‌هایش فهمیدیم که او درویش است، پس به احترامش برخاستیم. «بنشینید.» درویش روبه‌روی ما نشست. پرسش‌های زیادی برای پرسیدن داشتیم که حاصل تجربه‌های سفرمان بود. پیرمرد هم بدون این‌که نسبت به سؤال‌هامان قضاوتی بکند به همهٔ آن‌ها پاسخ گفت. یک دفعه متوجه شدم که برخلاف همهٔ سنت‌ها، آن زن چاق هم‌چنان در جمع ما مانده است و به مباحثهٔ ما گوش فرا داشته. ناگهان پیرمرد به گریه افتاد: «آه». اشک از چشمان پیرمرد جاری و قلبش با شدت می‌زد. به زن نگاه کرد اما او هیچ واکنشی نشان نداد. پس از چند دقیقه‌ای که به آشفتگی گذشت او هق‌هق‌کنان به گریه افتاد. به‌تدریج صدای هق‌هق گریهٔ پیرمرد خاموش شد ولی هم‌چنان سیل اشک از چشمانش جاری بود. نه پیرمرد و نه زن علامتی نشان ندادند که بمانیم، ما هم آن‌جا را ترک کردیم. هم‌چنان که از آن‌جا دور می‌شدیم سعی می‌کردیم بفهمیم چه اتفاقی افتاد. آیا ملاقات با خارجی‌ها و پرسش‌هایی که پرسیدند او را چنان شوکه کرده بود که به جایگاه در حال پوسیدنش در آن خانهٔ کار پی ببرد. یا آن اشک‌ها از سر جلب ترحم بود و ملامت خویش. چیزی برای گفتن نداشتیم. پس مگس‌ها بودند که می‌گفتند: «یه چیز اساسی کمه.»

کتاب منطق‌الطیر داستانی دارد از مردی که اشک‌هایی از سر پشیمانی حقیقی می‌ریخت و همین‌که اشک‌ها به زمین می‌رسیدند تبدیل به سنگ می‌شدند. سنگ‌ها را جمع کرده بود چون به اشتباه می‌اندیشید زیبایی از

اشک‌های یخ‌زده همان احساس واقعی‌ای است که در هنگام اشک ریختن در وجودش بوده، به نظرم داستان دین‌ها و سنت‌ها همیشه چنین حالتی داشته‌اند. هنر هم همین‌طور بوده. کیفیت خاص زندگی همیشه می‌باید حاضر باشد وگرنه صورت‌ها [فرم‌ها] معنای‌شان را از دست می‌دهند. فرم‌ها وقتی از آن کیفیت خاص زندگی دور باشند می‌گندند و مگس‌ها را به خود جذب می‌کنند.

داستانی از پریان که در بسیاری از فرهنگ‌ها وجود دارد و گویای جریان مردی است که در پی گنج بزرگی بوده و در نهایت، پس از کلی جست‌وجو آن را بر در خانه‌اش می‌یابد. برخلاف همهٔ خواب‌های پر از شور جوانی‌ام که در آن‌ها تابناکی‌ای را می‌دیدم که از پشت کوه‌های دوردست و معابد آن دورها می‌آمد، بالاخره این تابناکی را در دستگیرهٔ خیلی معمولی یک ماشین دیدم. این دستگیره تجربهٔ «این‌جا و اکنون بودن[1]» را به من انتقال داد. پس از این‌که دستگیرهٔ در اولین ماشینم را گرفتم درحالی‌که آن را باز می‌کردم احساسی خود را بر من نمود: «این لحظه تمامیت همه چیز را در خود دارد». چیزی برای انتظار و چیزی برای یافتن وجود ندارد. سپس همین که در باز شد آن لحظه گذشته بود ولی دیگر فهمیده بودم که یک لحظه چه معنایی دارد.

هم‌چنان این حالت گرانبها گاه و بی‌گاه رخ می‌نماید. در کافه‌ای نبش خیابان کارنوت[2] در پاریس هنگامی که برای دقیقه‌هایی استثنایی جزیی از کلاف زندگی، صداهایش، مرگ‌هایش و رخدادهایش شدم، برایم لحظه‌ها بی‌رنگ شدند و شفاف. یک بار دیگر وقتی که چاله‌ای در یک باغ می‌کندم احساسی ناگهان از مرتبط بودن با زمین و آسمان به من دست داد. یک نفر که تجربه‌ای از این احساس داشته آن را «سکونی روان[3]» می‌نامید. یک بار هم وقتی بر عرشهٔ یک کشتی از جوتلند[4] به نروژ می‌رفتم به‌طوری غیرمنتظره این

---

1. Here & now 2. Carnot 3. Flowing stillness

۴. شبه جزیره‌ای در نروژ

حالت را احساس نمودم. دفعاتی دیگر هم با قرار گرفتن در هر دایرهٔ جاذبهٔ مکان‌هایی ویژه چنین حسی به من دست داد؛ در ویرانه‌هایی مثل تخت جمشید که زندگی سنگ‌ها فکر را روشن می‌نماید و روح را آرامش می‌بخشد، در جنگلی آفریقایی دریاچه‌ای شبیه به تمام دریاچه‌های دیگر برای مردم مقدس است. هستی این دریاچه چنان قدرتمند است که حتی حشره‌هایی که روی دریاچه در پروازند جزیی جداناپذیر از هستی دریاچه شده‌اند. حتی وقتی که برابر تابلوی نقاشی هم می‌ایستی می‌توانی این حس را داشته باشی. مجسمهٔ بودا هم همین حس را برمی‌انگیزد. یک بار هم وقتی در روز کریسمس همهٔ اروپا سراسیمگی‌اش را کنار گذاشت و لایه‌ای از سکوت همه جا را دربر گرفت همین احساس به من دست داد.

ولی این لحظه‌های پراکندهٔ لطف و ظرافت درواقع خرده‌نان‌هایی است که از روی میز ریخته یا سرابی است که محو می‌شود. احساسی مبهم از خطر چنین سرمستی‌هایی را در وجودم داشتم. خوشی را که حس کرده بودم فقط یک تله بود. شاید احساسی هنرمندانه یک نعمت باشد ولی درست مثل داروهای مخدر، هنر همان‌قدری که می‌بخشد، از آدم می‌ستاند. این که هنرمند به‌خاطر بسپارد که توانایی‌اش طنابی بر پای او است چالشی اساسی برای اوست. در هر موفقیتی و در هر کلامی برای تحسین می‌بایست جنبهٔ دیگری را هم در نظر گرفت. زیرا تجربهٔ هنری فقط انعکاسی و اشارتی از چیز دیگری است و هیچ‌گاه نمی‌باید به‌عنوان وجودی بخش‌ناپذیر در نظر گرفته شود.

در جست‌وجوی هر چیز بخش‌ناپذیری تاول سکوت است، سکوتی که نه متضادکنش باشد و نه مترادف آن، روزی در کشور صحرا از تپه‌ای شنی بالا می‌رفتم که ناگهان در شن فرو رفتم. وقتی که در میان شن فرو رفته بودم برای نخستین بار سکوت را و سکون را فهمیدم که از هم جدایی‌ناپذیرند. دو نوع سکوت وجود دارد. یک نوع سکوت همان عدم وجود صداست که می‌تواند

ساکن باشد. در مقابل، نوعی عدم صدا وجود دارد که بی‌نهایت زنده است چنان‌که می‌توان در هر سلولی رسوخ کرده و آن‌ها را از نو احیا کند. این رسوخ و حیات‌بخشی، هر دو به‌وسیلهٔ این نوع دوم سکوت قابل دستیابی است. پس بدن ما تفاوت این دو نوع تمدد اعصاب را می‌فهمد. یکی بی‌رمقی تنی است که از اضطراب‌ها خسته و دل‌زده شده و به خود می‌گوید که به آرامش بپرداز، دیگری، آرامش تنی آگاه است که پس از بیرون ریختن همهٔ اضطراب‌ها برای او به دست می‌آید. هر دو نوع سکوت بزرگ هستند و درواقع دو سر مخالف یک آهنربایند.

نزدیکی بوگوتا[1] کلیسای جامعی هست که کارگران سرخپوست در دل صخره‌ها و در محل یک معدن طلای متروک ساخته‌اند. برای ورود به این کلیسا می‌بایست از شیب تپه می‌گذشتی و یک تونل دراز را می‌پیمودی تا این‌که روشنایی خورشید را کاملاً پشت سر بگذاری، سپس می‌بایست ۲۰ دقیقه در تاریکی گام برمی‌داشتی که آخر سر به همان چیزی ختم می‌شود که کلیسای جامع‌اش می‌خوانند. ولی آن‌جا هیچ هنری نمی‌بینی و هیچ زیبایی‌ای در ستون‌های بزرگ و بدشکل‌اش به چشم نمی‌خورد. این کلیسای بزرگ بیشتر به یک شوخی می‌ماند. میان یک سری صخره‌های تیره محرابی قرار گرفته بود و چند شمع. نور کم‌رنگ لامپ‌ها مسیری را روشن می‌کرد که به جان‌پناه‌هایی ختم می‌شد. این جان‌پناه‌ها جایگزین دعاخانه‌های کلیسا در دنیایی شده بود که نور روز از آن اخراج شده بود. به‌نظر می‌رسید که اکسیژن از کلیسا مکیده شده بود و به‌جایش نیتروژن خالص جایگزین شده بود. شاید هم پس از جنگی هسته‌ای، بازماندگان شیوه‌ای برای زندگی زیرزمینی ساخته بودند و برای همیشه از هوا، نور، رنگ و تابناکی خداحافظی کرده بودند. در این سیاه‌چال فقط پست‌ترین احساسات انسانی می‌توانست دوام بیاورد. گویی که طلا توسط کیمیاگر تبدیل به سرب شده بود. در حالی‌که این

---

۱. پایتخت کلمبیا

احساسات مرا دربر گرفته بود، زمان درازی بی‌حرکت ایستادم. از دل آن اسرارآمیزی و پستی ناگهان حیاتی دوباره متولد شد ـ آن فضای بی‌اکسیژن، ناگهان پر از اکسیژن شد. در دل تاریکی نوری عاشقانه پدیدار شد. می‌بایست به این‌جا می‌آمدم تا بفهمم که یک کلیسا می‌تواند درون مقبره ساخته شود.

حالا بهتر می‌فهمیدم که چرا پس از مرگ پدرم، وقتی که کنار جنازه‌اش ساکت ایستاده بودم برای لحظه‌ای حقانیت صورت‌های بی‌جان زندگی را درک کردم. حالا دیگر آن کلیسا شبیه تکیه‌گاهی برای رستاخیز زندگی شده بود چنان‌که گویی از ته یک زنجیر بالا می‌آمد و دوباره بازمی‌گشت. شدیدترین احساس زندگی در حضور مرگ دست می‌دهد.

در بنارس هم‌چنان که سرخی غروب به سیاهی شب می‌نشیند زمان آشتی با مردگان فرامی‌رسد. نور ضعیف و بی‌حال روز کم کم، کم‌رنگ‌تر و کم‌رنگ‌تر می‌شود، رودخانهٔ گنگ هم‌چنان جریان دارد و مسیر دود بقایای جنازه‌های سوخته را به آسمان می‌برد، سگی پارس می‌کند، کودکان بازی می‌کنند و داد و فریاد راه می‌اندازند. کم کم سکوت همه چیز را دربر می‌گیرد و همه چیز در جای خود خواهد بود ولی... ترس سرجایش نیست. ترس کم کم از آن‌جا محو شد. گویی که هرگز آن‌جا نبود. یک روز صبح، زمان ایستاد. تلفن را برداشتم، بعد رو به ناتاشا کردم تا به او بگویم که جین هیپ[1] درگذشته است. از خودم پرسیدم که «ارثش به کی می‌رسد؟» بعد فهمیدم که چه سؤال بی‌خودی پرسیده‌ام زیرا زندگی معلمی تنها منبع درآمد او بود. اندوه، حس پوچی و تلاش بیهوده، همهٔ آن چیزی بود که می‌بایست آن فضای خالی را پر می‌کرد. ولی درد جدایی را می‌بایست ارج نهاد و گرامی داشت و فقط پس از عزاداری است که زمان و مکان برای سر زدن جوانه‌های زندگی مناسب است.

«حالا خودت می‌بینی، درست مثل بادبزن تاشو می‌مونه. یواش یواش باز می‌شه.» این‌ها همه حرف‌های دوستی بود که برای اولین بار دیدم، مادام

---

1. Jane Heap

دو سالزمان[1] پس از مرگ جین مکرر به پاریس می‌رفتیم. آن‌جا کار گورجیف[2] به‌وسیلهٔ مادام دو سالزمان بر صحنه رفته بود. مادام دو سالزمان از هنگامی که گورجیف را در قفقاز دیده بود با او دوست صمیمی شده بود. مادام دو سالزمان در نتیجهٔ تلاش بی‌امانش به جایگاهی رسیده بود که می‌توانست کیفیت بی‌نظیر یک تجربه را به دیگران منتقل کند. با خود عهد کرده بودم که هروقت می‌شد نزدیک او باشم.

می‌خواهم با کمک کلمات پرتره‌ای از این زن استثنایی ترسیم کنم ولی می‌دانم که کلمات قاصر خواهند بود در ترسیم چهرهٔ چنین انسانی. در کارم با بازیگران آموخته بودم که بازی در نقش یک شخصیت حقیقی فقط در شرایطی موفق می‌شود که بتواند چهارچوب‌های شخصیتی فرد را به‌درستی به نمایش بکشد. کسی که در زندگی‌اش جریانی آزاد و رها داشته باشد هیچ‌کدام از این چهارچوب‌ها را نخواهد داشت تا تقلیدی یا حتی توصیفی از شخصیت او ممکن باشد.

مادام دو سالزمان این آزادی را به‌دست آورده بود. او زندگی خویش را در خدمت انرژی نابی قرار داده بود که فقط در شرایطی ظاهر می‌شود که همهٔ ارگان‌های بدن پذیرا باشند ـ تن پذیرا، احساس پذیرا و فکر پذیرا. هنگامی که این شرایط فراهم شود فردیت فرد ناپدید نمی‌شود بلکه در تمام جهات روشنی‌ای چشمگیر می‌یابد و می‌تواند نقش حقیقی‌اش را بازی کند، یعنی با هر نیازی به تغییر سازگار شود.

مادام دو سالزمان همیشه جلوی پای هر ملاقات‌کننده‌ای بلند می‌شد. خیلی صاف می‌نشست و همیشه خوددار و آرام بود و همواره با خنده یا جدیت پاسخ می‌گفت. او دقیقاً کلام درست و عبارت مناسب را برمی‌گزید که در هماهنگی با سن و درک شنونده بود. او برای خودش حرف نمی‌زد و هیچ‌گاه رشتهٔ کلام را به دست خاطره‌ها و عقیده‌های شخصی‌اش نمی‌سپرد.

---

1. Madame de Salzmann 2. Gurdjief

مادام دو سالزمان با آگاهی از موضوع و با گوش دادن به حرف‌های گوینده با نفوذ کلامش او را مجاب می‌نمود. او همیشه حاضر و در حَد نیاز در دسترس بود. اما این نزدیکی هیچ‌گاه او را وابسته به کسی نمی‌نمود. هیچ‌کس نمی‌توانست او را برای خود کند او هم هیچ‌گاه متعلق به کسی نمی‌شد.

دلایلی فراوان برای فوق‌العاده نامیدن یک نفر وجود دارد. برای گورجیف این دلیل «همه را با یک چشم دیدن بود. گرامی داشتن لطافت یک نفر و خشونت یکی دیگر و قرار دادن هر کس در جایگاه خودش فقط در شرایطی ممکن است که حضور وحدت‌بخش و آشتی‌دهنده در وجود فرد توانایی برقراری تعادل میان این دو جنبه را داشته باشد. مادام دو سالزمان همیشه از این می‌گفت که در ملاقات اولش با گورجیف این ویژگی را در وجود او یافته بود. از آن پس او همیشه در کنار گورجیف بود، با او کار کرده و همه را به یک چشم دیده بود.

پس از مرگ گورجیف مادام دو سالزمان خود را با میراث عظیم و پرانرژی کارهای گورجیف تنها یافته بود در همه‌جای دنیا شاگردانی بودند که راهبر خود را از دست داده و محکوم به جدایی و پراکندگی و همین‌طور تحریف و بی‌آبرو کردن کارهای گورجیف بودند. نوشته‌هایی چاپ نشده از گورجیف که پر از ویژگی سردرگمی قطعه‌های موسیقی بود. همین‌طور مقدار بیشتری از خاطرات گورجیف نیز در خاطر مادام دو سالزمان باقی مانده بود. مادام دو سالزمان می‌دانست که وظیفهٔ گریزناپذیرش به هم پیوستن تمام جنبه‌های زندگی گورجیف بود. پس تمام انرژی خود را صرف این کار نمود و شروع به مسافرت‌های مکرر میان آمریکا و اروپا نمود. هر ازگاهی او را می‌دیدم و از تغییر نکردن او متعجب می‌شدم. هر جا که می‌رفت برایش یکسان بود. روزی از مادام دوسالزمان سؤالی را پرسیدم که فکرم را مشغول کرده بود زیرا به تمام تصمیمات اصلی زندگی‌ام مربوط بود. در ظاهر، همه چیز متعادل و متناسب می‌نمود و حقیقتاً حق گِله گزاری نداشتم. ولی در

اعماق وجودم هیچ‌چیزی آتش احساس بی‌معنایی‌ام را خاموش نمی‌کرد. در ضمن تلاش برای فراموش کردن یا کنار گذاشتن این مسئله به‌نظر تلاشی بیهوده می‌نمود. درواقع مثل آن مسئلهٔ باستانی بود که چه چیزی متعلق به سزار است و چه چیزی درواقع متعلق به خودش است. به مادام دو سالزمان گفتم: «یه جست‌وجوی درونی دارم که بهش احترام می‌گذارم و دوستش دارم. در ضمن یه کاری هم تو زندگیم دارم که نمی‌تونم ازش متنفر و ناراحت باشم. هردوتاشون به‌نظرم باارزشن. چه‌طور می‌تونم بفهمم که هر کدوم چه‌قدر مهمن و چه‌قدر به تلاش نیاز دارن و چه‌طور می‌تونم تعادل این دوتا رو حفظ کنم؟» او به من نگاه کرد، سپس به‌راحتی پاسخ داد که: «امشب ساعت ۹ بیا این‌جا». وقتی برگشتم با تحیر دیدم که انگار قرار نیست بحثمان را ادامه دهیم. آن‌جا خود را در میان دیگرانی یافتم که مادام دو سالزمان کم‌کم همهٔ ما را به سمت ختم بحث هدایت می‌کرد.

انتظار داشتم چیزی گفته می‌شد تا موضوع من را حل کند. اما هرگز چیزی گفته نشد، ولی فکر می‌کنم زمان آن موضوع را برای من کاملاً حل نمود.

شهر کتاب (nbookcity.com)

فصل سوم

سال‌ها پاسخ من به پرسش خبرنگاران که «چرا به پاریس مسافرت کردید؟»، خود خبرنگاران را مورد پرسش قرار می‌داد، آن‌ها هم تند تند همه چیز را می‌نوشتند. شاید جواب پرسش «چرا پاریس؟» همین کتاب باشد.

در انگلستان تجربهٔ هنری را همیشه با دیدهٔ شک و تردید می‌نگرند ولی در فرانسه، تجربه‌ورزی جزیی طبیعی از زندگی هنرمند است. می‌دانستم که فرانسه با آغوش باز مرا در بازگشت می‌پذیرفت. به‌طور سنتی پاریس پاتوق هنرمندانی از همهٔ جهان بوده است.

دوست ندارم خود را هنرمند بدانم ولی به‌هرحال از آن‌جایی که پیش‌ترها نخستین ماجراجویی‌هایم را در تئاترهای خیابان بلوار آغاز نموده بودم، اطمینان داشتم که می‌توانم به اندازهٔ کافی درآمد داشته باشم. نخستین تجربه‌ام با گروهی بین‌المللی، راه را برای ادامهٔ تجربه‌هایم هموار می‌نمود. در سال ۱۹۷۰ برنامه‌ای برای ایجاد مرکزی بین‌المللی طراحی کردم. می‌خواستم به پژوهش تئاتری بپردازم. سال‌ها مسؤولیت و مدیریت این برنامه‌ها را برعهده داشتم. همیشه هم کسی بود که به کمک بشتابد. در سن ۴۵ سالگی حس می‌کردم که باید این مسؤولیت را پذیرفت. برای نخستین بار در زندگی شروع به انجام این کار کردم، کاری که همیشه از آن ترسیده بودم. می‌بایست با مسایل

مالی و تمام موضوعات مربوطه‌اش رودررو می‌شدم. می‌بایست بازی‌ای جدید می‌آموختم: «چه‌طور منابع مالی را افزایش دهیم؟»

تجربه‌هایی دسیسه‌آمیز نظیر تماشای بازی موش و گربهٔ مردم سر میز غذا و پیش از این‌که قهوه را برایت بیاورند، همه نتیجه‌ای بود. خیلی زود به این نتیجه رسیدم که تلاش برای جلب حامیان خصوصی روشی ناخوشایند است زیرا به غیر از ضرورت شرکت در میهمانی‌های مدام می‌بایست به تحسین کلکسیون‌های نقاشی و مجسمه‌های این افراد بپردازی و مکالمه‌های تلفنی پر از چرت و پرت را تحمل کنی. پس تلاشم را برای جلب حمایت بنیادها معطوف نمودم. رفتار برخی از این بنیادها حاکی از درک بالای آن‌ها از دنیای هنر بود که شباهتی فراوان به فضاهای دانشگاهی داشت. زندگی در اجتماع چگونگی رفتار صحیح اجتماعی را به من آموخته بود. می‌دانستم که باید گزارش مداوم کارم آماده باشد، پیشنهادهایم می‌بایست مناسب باشد و حضورم در میزهای ناهار و شام را ضروری بدانم. درست همان‌کاری را می‌بایست انجام می‌دادم که روزگاری در آکسفورد[1] انجام می‌دادم؛ هنگامی که از طبیعت تراژدی سخن می‌گفتیم.

همهٔ بنیادها به‌نوعی محتاطانه عمل می‌کنند، آن‌ها می‌بایست در هر سال مقادیری فراوان صرف کارهای مربوطه بنمایند. پس شاید از دیدن کسی که می‌خواهد از این پرداخت‌ها بهره‌مند گردد شاد می‌شوند. در عین حال، بنیادها همیشه زیر شدیدترین فشارهای منتقدان هستند، هر نوع کمکی از سوی این بنیادها سیلی از انتقادات تعصب‌آمیز را به همراه دارد و هر کسی که از پرداخت‌های بالای این بنیادها بهره‌مند می‌شود به‌شدت تحت نظر خواهد بود. هر تقاضای دریافت کمک می‌بایستی که شدنی باشد و ایمن از خطا. در آن زمان آقای «مک نیل لوری»[2]، که فرهنگ آمریکایی مدیون فداکاری‌ها و تلاش‌های اوست مسؤول بنیاد فورد بود. او پیشنهاد مرا با روی باز پذیرفت

---

1. Oxford 2. Mac Neil Lowry

ولی به دلایل سازمانی او فقط می‌توانست ۵۰٪ مبلغ مورد درخواست ما را بپردازد آن هم به‌شرطی که می‌توانستم باقی بنیادها را برای پرداخت مابقی مبلغ متقاعد کنم. ما نیازمند ۳ میلیون دلار در یک دورهٔ ۳ ساله بودیم و اگر مشاور و همیار بزرگوارم، نیکلاس ناباکوفِ آهنگساز، همراهی‌ام نمی‌نمود در رسیدن به این هدف حتماً شکست می‌خوردم. ناباکوف با آن قد بلند و چهرهٔ بی‌قرار و پر از چروک‌اش جزیی از زندگی ما شد. او خشم و عصبانیتش را پشت نقابی از فرهنگ دانشگاهی و درایت پنهان می‌داشت. او هم‌چنین شَم روسیِ خوبی در درک روش‌های جذب سرمایه داشت.

زبردستی و زرنگیِ یک سیاستمدار قرن ۱۹ در خونش بود. در آپارتمان دو اتاقه‌اش در «گرینویچ ویلیج»[1] کنار دست هم می‌نشستیم و دربارهٔ نقشه‌هایش صحبت می‌کردیم. سپس او ناگهان به‌طرف تلفن می‌رفت تا تماس‌های ضروری‌اش را انجام دهد. او برایم قرار ملاقاتی با یکی از سران بنیادهای نفتی تنظیم نمود. ریاست این بنیاد را یکی از میلیونرهای تگزاسی به‌نام اندرسن[2] برعهده داشت. به دفتر آقای اندرسن که رسیدم آن‌جا را به هیچ‌وجه شبیه به یک دفتر کار نیافتم. دفتر او واقع در اتاقی به سبک خانه‌های ژاپنی بود که در آن چند میز شش گوش و تعدادی صندلی قرار داشت. روی یک صندلی چهارگوش نشستم تا این‌که آقای اندرسن با آن صورت آفتاب‌سوخته و هیکل تنومند پیدایش شد و به‌گرمی با من دست داد؛ فقط برای این‌که بگوید وقت ندارد و عذرخواهی کند. «نه، فردا نه، پس فردا هم نه، پنجشنبه، بله پنجشنبه.» برنامه‌اش را تنظیم کرد. «پنجشنبه مناسبه؟» گفتم: «البته». بعد در حالی‌که با من دست می‌داد، انگار که می‌خواست چیزی را یادآوری کند، گفت: «این‌جا نه. من نیویورک رو ترک می‌کنم. شما رو تو آسپن[3] می‌بینم».

نیکولاس به من گفت: «البته که باید بری».

---

1. Greenwich Village 2. Anderson 3. Aspen

از او پرسیدم: «می‌توانم از دفترش بخوام برام بلیط بگیره؟»

«اصلاً کار مسخره‌ایه. خودت بلیطو بخر. یه‌جور سرمایه گذاریه.»

آسپن کلورادو به اندازهٔ یک نیم‌روز پرواز از نیویورک فاصله داشت و نیکولاس که موفقیت را بو کشیده بود با من همراه شد.

در دنور سوار یک هواپیمای کوچک شش نفره شدیم و پروازی سخت و پر از دست‌انداز از میان کوه‌ها به مقصد یک تفریح‌گاه دوردست و مرتفع آغاز شد. در آسپن همان آدم نیکوکار ــ آقای اندرسن ــ یک اَبَر دانشگاه را ایجاد کرده بود. بعدازظهر همان روز در منزل یکی از اساتید مقیم دانشگاه چیزی نوشیدیم. او علاقه‌مند بود که کلکسیون «پاپ آرت»[1]اش را به من نشان دهد. همین که وارد اتاق نشیمن شدیم روی میز کنار در و در میان نامه‌های رسیده یک جعبهٔ کوچک که با نخ و کاغذی قهوه‌ای بسته‌بندی شده بود به چشم می‌خورد. پروفسور گفت: «یک هدیهٔ کریسمس پیش از موقع».

به دنبال پروفسور رفتیم و وارد اتاق نشیمنی شدیم که مخفی‌گاه وارهول، لیختن اشتاین و جاسپر جونز[2] بود. جوسیلتر که مدیر بنیاد آسپن بود طرفدار طرح ما بود. او را در همان اتاق نشیمن ملاقات کردیم. در حالی‌که به‌شدت نگران به‌نظر می‌رسید، ما را دعوت به نشستن نمود و گفت: «سهام اندرسن به‌شدت سقوط کرده». آن موقع سقوط ناگهانی ارزش سهام، رویداد اصلی بورس وال استریت بود. جو ادامه داد: «فکر نمی‌کنم تو این شرایط هزینه‌ای برای این کار اهدا کنه. به‌هرحال هنوز که اندرسن نیومده». قرار بود که هواپیما او را درست پیش از قرارمان به فرودگاه برساند. تنها نقطهٔ امیدواری این بود که هنوز سفرش را کنسل نکرده بود. سرشب هوا ابری و گرفته بود. هنگامی که روز بعد از خواب برخاستم، کوه‌ها در هاله‌ای سفید از مه پنهان شده بودند. پس از صبحانه برای دیدن جو رفتیم. جو از همه بدبین‌تر بود. «نمی‌دانم آقای اندرسن چه‌گونه فرود خواهد آمد». در همین موقع صدای

---

1. Pop art. 2. Lichtenstein, Warhol & Jasper Johns

گنگ هواپیمایی به گوش رسید که جایی در میان ابرها پرواز می‌کرد.

جو سرش را به علامت منفی تکان داد و گفت: «هواپیمای محلیِ؟ اصلاً آقای اندرسن همیشه با هواپیمای جت شخصی‌اش می‌آید.»

هم‌چنان بی‌قرار و نگران قدم می‌زدیم و در انتظار معجزه‌ای بودیم. درست به‌خاطر می‌آورم که مشهورترین بازیگر زن انگلیسی، سِی‌بِل تورندایک روزی در راه بازگشت از سفر دور دنیا را تعریف می‌کرد: «یک روز در هتل نزدیک اورست رفتیم و منتظر جامهٔ عمل پوشانیدن به آرزوی کودکی‌مان برای تماشای طلوع آفتاب بر فراز اورست بودیم. بنابراین در یکی از اقامت‌گاه‌های توریستی ساکن شدیم و ساعت ۴ صبح بیدار شدیم. ولی همه جا را مه گرفته بود. هیچ چیز دیده نمی‌شد. با خدای خودم شروع به صحبت کردن نمودم و به او گفتم خدایا! این آخرین شانس ماست. ما را ناامید نکن. بلافاصله ابرها کنار رفتند. اورست را می‌دیدیم». حالا هم من با خدا حرف می‌زدم. البته با لحنی آرام‌تر.

دقیقاً سر ساعت ۱۲ «جو» رسید و با سرعت به سراغ ما آمد و گفت: «همه چیز مرتبه».

اول متوجه نشدیم جو دربارهٔ چه چیزی حرف می‌زند.

«با آقای اندرسن از طریق بی‌سیم صحبت کردم. واقعاً از این‌که شما را به این‌جا کشیده شرمنده بود. ازم خواستن که ازتون معذرت بخوام. واقعاً از این‌که نتونستن در خدمتتون باشن متأسف شدن. بنابراین از من خواستن که حداکثر کمک رو در اختیارتون بذارم. مطمئنم که اگه هواپیماشون می‌نشست، خواستهٔ شما رو رد می‌کردن.»

یک شانس سرنوشت سال‌های آیندهٔ فعالیتم را شکل داد. به دنبال موافقت آقای اندرسن بنیادهای فورد و «گالبنکیان»[1] هم با اعطای کمک موافقت کردند و بدین‌ترتیب مرکز بین‌المللی تحقیقات نمایشی آغاز به کار

---

1. Gulbenkian

کرد و همهٔ این‌ها را مدیون مه غلیظ آن روز هستم، مهی که نماد سیر آفاق بود.

پیش از آغاز نخستین کارم، هنگامی که ۱۹ سال داشتم، ناگهان ترسی عجیب در خودم حس کردم. «من می‌بایست کجای صحنه باشم؟» به‌عنوان یک کارگردان، هیچ‌گاه یک تمرین تئاتر را ندیده بودم. نمی‌دانستم که باید با بازیگران روی صحنه بمانم یا این‌که از جایگاه تماشاچیان به نمایش نگاه کنم. برای یافتن پاسخی به این پرسش، دزدکی به کار «جان گیلگاد»[1] سرکی کشیدم. دیدم که روی صندلی‌های ردیف اول نشسته بود و یک کلاه شاپو سرش بود و از آن‌جا به بازیگران فرمان می‌داد. حالا دیگر مطمئن بودم که کارگردان «فردی جدا از بازیگران است و همیشه فاصله‌اش را با بازیگران حفظ می‌کند». بعدها هنگامی که در «کانونت گاردن»[2] روی یک سردستی می‌ایستادم تا گروه کر[3] را هدایت کنم، همیشه احساس می‌کردم که می‌بایست به میان گروه بروم تا با آن‌ها صحبت کنم، مشاوره نمایم، آن‌ها را تشویق کنم یا این‌که چیزی را به گروه پیشنهاد دهم.

برخلاف انتظارم بازیگران از ناپدید شدن «اقتدار» خوششان نمی‌آمد و مرا وادار به بازگشت به جای اولم می‌نمودند؛ همان‌جایی که از یک فرمانده انتظار می‌رود.

در بیشتر نمایش‌ها گروه معظم مدیران، دستیاران، تکنسین‌ها و... ردیف‌هایی از عوامل را در برابر کارگردان ایجاد می‌کنند، ردیف‌هایی که بیانگر طبیعت سلسله مراتبیِ کار نمایش است. به دنبال این سنت دیرینه بازیگران را به صف رودرروی خودم قرار می‌دادم تا این‌که خطابهٔ معارفه‌ام را انجام بدهم. این کار را برای ارایهٔ نظرم دربارهٔ نمایش انجام می‌دادم و در عین حال هم برنامهٔ کاری‌مان را توضیح می‌دادم. مطمئن بودم که این روال کار بهترین کارگردانان در همه‌جای دنیاست. روزی آن‌قدر از مشغله‌های ذهنی‌ام آزاد بودم که بتوانم به تماشای بازیگران بنشینم و در همان حال با آن‌ها

---

1. John Gielgud 2. Covent Garden 3. Chorus

صحبت کنم. در چشم‌هایشان غباری از بی‌حالی و بی‌توجهی موج می‌زد. فهمیدم که انتخاب دقیق کلمات فقط یک اتلاف وقت صرف است. نه یک خطابهٔ تحسین برانگیز و نه تلاشی شادمانه برای خنداندن بازیگران، سد اضطراب و ترس روز نخست کار را نخواهد شکست.

هنگامی که در سال ۱۹۶۸ نخستین کارگاه نمایشی بین‌المللی‌مان را افتتاح کردیم تصمیم گرفتم که طلیعهٔ کار را به روشی نو آغاز کنم. تحت‌تأثیر روح زمانه[1] از همهٔ بازیگران زن و مرد خواستم که به‌محض ورود چشم‌هایشان را ببندند. هر کدام از بازیگران را روبه‌روی بازیگری از کشوری دیگر قرار دادم و از ایشان خواستم که با لمس همدیگر با هم دوست شوند. هنگامی که پس از مدتی خواستم چشمان‌شان را بگشایند و به هم نگاهی بیندازند، یخ‌های اضطراب و ترس از روز اول در حرارت شور و شوق همکاری آب شد و پس از آن آغاز به کار کردیم.

اهمیت کاری که در روز اول انجام می‌دهی در آرام کردن اضطراب‌هاست و خاموش نمودن ترس‌ها و ایجاد فضایی برای رشد اعتماد متقابل. همهٔ ابزار رسیدن به این هدف با همهٔ تنوع‌شان می‌بایست متناسب با کار در حال انجام و اعضای گروه باشد. سال‌ها بعد در پاریس نخستین تمرین نمایش «باغ آلبالو»[2] با خوردن یک غذای فوق‌العادهٔ روسی بود که دستیار عزیزم نینا[3] تهیه کرده بود و شامل نوشیدنی و پیراشکی[4] بود. بعدازظهر همان روز، هنگامی که دور یک میزِ گرد با یک رومیزی سبز ماهوتی نشستیم دیگر هیچ‌کس احساس غریبی نمی‌کرد و بیشتر به اعضای یک خانواده می‌ماندیم که در یک کلبهٔ تابستانی دور هم جمع شده بودیم. در ادامه شروع به خواندن داستان‌های کوتاه چخوف برای هم کردیم و دربارهٔ آن‌ها به بحث پرداختیم، گویی که فقط می‌خواستیم وقت بگذرانیم و کاری دیگر نداشتیم.

صبح آن روز پاییزیِ سال ۱۹۷۰ وقتی که مرکز جدید بین‌المللی رنگ

---

1. Spirit of the times 2. «Cherry orchard» 3. Nina 4. Piroshki

واقعیت به خود گرفت، یک سؤال هم‌چنان بی‌جواب مانده بود.

۲۰ بازیگر مرد و زن در مرکز گرد هم آمده بودند و قرار بود که چند سال آینده‌ام را کنار آن‌ها بگذرانم. باز هم چشمان بی‌حالت و غبار گرفته انتظارها و ترس‌هایی را که در پشت خود داشتند به گمراهی می‌کشانیدند. چیزهای زیادی بود که می‌خواستم انجام دهم و جنبه‌های فراوانی از کار بود که می‌خواستم به اکتشاف‌شان بپردازم. ولی... حالا باید چه کار می‌کردم؟ لمس کورمال کورمال همدیگر و کارهایی مثل این دیگر از مد افتاده بود. با این‌که خیلی ترفندها و بازی‌ها و کنش‌ها را آزموده بودم، هیچ چیزی به‌نظرم مناسب آن روز نمی‌رسید.

مسلماً هیچ توضیحی عملی نبود زیرا زبان مشترکی نداشتیم، بعضی‌ها کمی انگلیسی صحبت می‌کردند و دیگران به‌سختی فرانسه حرف می‌زدند. به‌هرحال از آغاز تصمیم داشتم که تحقیقات آغازین کاملاً غیرکلامی باشد. آمریکایی‌های گروه دیگر روی زمین دراز کشیده بودند و استراحت می‌کردند. نمی‌توانستم کار را با چیزی ملال‌آورتر از ژیمناستیک آغاز کنم. به اطراف اتاق نگاه کردم. واقعاً ناامیدکننده بود. آن موقع هیچ جایی برای خودمان نداشتیم و فضایی هم که در اختیارمان بود به‌شدت رنگ و رو رفته و ملال‌آور بود. فضا خیلی غم‌انگیزتر از چیزی بود که برای آغازی تازه مورد نیاز است. همهٔ اعضا را فراخواندم: «بهتره یه دستی به سر و روی این‌جا بکشیم و کار رو با یه جشن شروع کنیم». به‌سرعت آن پریشان‌حالی و نگرانی ناپدید شد و گروه‌های کاری تشکیل شدند. ماشین‌ها به کار افتادند و آن فضا را زیر و رو کردیم. چند ساعت بعد، چادری رنگارنگ بیشترِ فضا را پوشانیده بود. داخل این چادر (خیمه) چراغ‌ها و شمع‌هایی روشن بود. زمین هم با پارچهٔ کرپ قرمز پوشانیده شد. بطری‌های سرخ و سفید شراب کنار ردیف‌هایی از بشقاب‌ها و قاشق‌ها قرار گرفت. برخی از اعضای گروه با خود سازهای موسیقی همراه داشتند. از آن‌جایی که هیچ عجله‌ای برای غذا

خوردن نداشتیم ورودی خیمه را بستیم و به تماشای رقص سایه‌ها روی پارچه‌های خیمه نشستیم انگار که به یکی از سفرهای رؤیایی‌مان رفته باشیم. آوای متغیر موسیقی حسی آرام از اعتماد را به جمع هدیه می‌کرد که ناگهان پردهٔ سالن کنار رفت و دختری جوان که تا آن موقع ندیده بودمش با احتیاط داخل شد، گروه نخستین تکان مشترک را احساس کرد؛ یکی از بچه‌ها برخاست، دست دختر را گرفت و او را در جمع جای داد. دیگران هم به خدمت رساندن به دخترک پرداختند. سپس همه در سکوت به صرف غذا پرداختیم. او سؤالی نپرسید و ما هم توضیحی ندادیم. پس از پایان غذا و آواز، او به همان سادگی که آمده بود آن‌جا را ترک کرد. او که بود، چه می‌اندیشید، یا... همه و همه چیزهایی بود که هیچ‌گاه پاسخش را نیافتیم زیرا او دیگر بازنگشت. به‌هرحال او راهنمای ناخودآگاه ما برای گذر از مانع‌های روز نخست کار شد. صبح روز بعد، همه آماده بودند و می‌توانستیم کار کنیم.

داستانی از گریم[1] را به‌عنوان بازی کریسمس استفاده کردیم. در این داستان، قهرمان جوان می‌بایست به نجات یک ملکه بپردازد ولی منابع کافی برای این کار ندارد. او نیازمند توانایی‌هایی است که در اختیار دیگران می‌باشد. بنابراین گروهی تشکیل می‌دهد. یکی از آن‌ها می‌تواند مورچه‌ای را از فاصله‌ای دور ببیند. دیگری می‌تواند صدای چکهٔ قطره‌ای را از فرسنگ‌ها دورتر بشنود. سومی می‌تواند همهٔ یک دریاچه را بنوشد و آخری در هوای سرد و گرم می‌ماند و در هوای گرم خنک می‌شود. بالاخره اعضای گروه به هفت نفر می‌رسند و موفق به انجام کار می‌شوند. هیچ کدام از آن‌ها به‌تنهایی از پس این کار برنمی‌آید ولی همه با هم از پس کار برمی‌آیند. در گروه جدیدمان هر کسی از جایی آمده بود و با وجودی که این پیش‌زمینه‌های متفاوت معمولاً به تضادها و موانعی در مسیر کار می‌انجامد

---

1. Grimm

ولی ما می‌خواستیم که از طریق کار مشترک بفهمیم که هیچ‌کدام جز قطعه‌ای از یک پازل نیست، پازلی که هر قطعهٔ عجیب و غریبش می‌تواند نقشی حیاتی داشته باشد. هر قطعه می‌باید در کنار قطعات دیگر قرار گیرد تا این‌که الگویی معنادار رخ نماید. مردم معمولاً می‌پرسند که چه‌گونه گروه ما شکل گرفت. حتی امروز شانس را به‌عنوان فاکتوری ناگزیر در انتخاب بازیگران دخیل می‌دانم ولی آن موقع این باور در من در حد اعلای خود بود پس اجازه دادم که شانس بیشتر خود را بنماید. این‌چنین می‌خواستم از شر قضاوت‌هایی که معمولاً اشتباه است رها شوم.

روزی «بروس میرز»[1] با خشم به کافهٔ «ریورساید»[2] در استراتفورد آمد. در حالی‌که ساندویچ می‌خوردم از موتورش پیاده شد و کلاه ایمنی‌اش را زیر بغلش زد و شروع به تکاندن گرد و خاک از کت چرمی‌اش نمود و در همان حال به من گفت که هر چه از دستش برآید انجام خواهد داد تا از شر این «تئاتر لعنتی انگلیسی» خلاص شود. من هم به او گفتم: «درسته».

مالیک باونز[3] از طرف گروتفسکی[4] معرفی شده بود. گروتفسکی عاشق بیدار ماندن به همراه شاگردانش است. گروتفسکی به من گفت که یک بار مالیک پابه‌پای او تا سپیدهٔ صبح آواز خوانده بود و با اولین تشعشع‌های خورشید دگرگونی فوق‌العاده‌ای در صدای مالیک ایجاد شده بود. به‌نظر می‌رسید که این دگرگونی از لایه‌های عمیق آگاهی سرچشمه می‌گرفت که خستگی آن را برملا کرده بود. گروتفسکی گفت: «ازش استفاده کن». من هم همین کار را کردم. فرانسوا مارتورت[5] همراه خود هاله‌ای از هوش جاندار و پویا داشت به‌همراه سبک و ذکاوتی که اساساً فرانسوی می‌نمود. در همین حال حسی از خاک و خیابان‌های فرانسه در کلود کُنفورتس سیلوَن کورِتی

---

1. Bruce Myers 2. Riverside 3. Malick Bowns 4. Grotowski
5. Francois Marthouret

جمع بود. «ژاو موتای»[1] پرتغالی هم حسی از غم خواننده‌های[2] «Fado» را با خود داشت. «آندریاس کاتسولاس»[3] هم که به‌وسیلهٔ «الن استوارت»[4] معرفی شده بود با آن جثهٔ فوق‌العاده بزرگش از «لا ماما»[5] می‌آمد که مرکز نمایش تجربی الن استوارت در خیابان چهارم نیویورک بود.

آندریاس توصیه‌نامهٔ ویژهٔ اِلن را با خود داشت زیرا اِلن در او یک بازیگر تراژدی بزرگ را می‌دید درحالی‌که کار تجربی ما سعی در کشف لایه‌های تاریک و غیرمنتظرهٔ ذهن در دایرهٔ امکانات نامحدود نمایش‌های کمدی بود. «باب لوید»[6] از ابتدای کار بر روی نمایش «خشونت»[7] با من بود. دختری زیبا به‌نام «پاولین مونرو»[8] باب را همراهی می‌کرد. او با آن موهای طلایی‌اش در آمریکا ساکن بود و در فیلم «به من دروغ بگو»[9] ایفای نقش کرده بود. مهارت او در اجرای کارهای بداهه همگان را به تعجب وا می‌داشت. «آندرو سربن»[10] هم به‌تازگی از رومانی آمده بود و خیلی اتفاقی او را در یکی از تماشاخانه‌های نیویورک در حال کارگردانی کار نخستش دیدم در حالی‌که از آن همه آزادی و امکانات در تماشاخانه‌های نیویورک دچار سرگیجه و حیرانی شده بود. او هم به جمع ما پیوست. علاوه بر آندری، «آربی آوانسیان»[11] هم که کار پخته و ظریف او را در جشنوارهٔ شیراز دیده بودم به جمع ما پیوست. کار آربی در جشنوارهٔ شیراز رشک خاص و عام را برانگیخته بود. دیگران را بسیار عادی به‌وسیلهٔ سفارشنامه‌ها یا تست‌های نمایش جلب گروه کردیم، اما هیچ‌گاه نباید نقش شانس را فراموش کرد. «لو زلدیس»[12] از نیویورک آمده بود. درواقع او لاغرترین و درازترین هیپی آن روزگار بود که به نوک انگشتانش

---

1. Jaäo Motta

۲. Fado: «آهنگ‌های پرتغالی روی شعرهای مردمیِ احساسی و دراماتیک» و در لغت لاتین معنی سرنوشت می‌دهد.

3. Andreas Katsulas 4. Ellen Stewart 5. La Mama 6. Bob Lioyd

7. Carelty theatre 8. Pauline Munro 9. Tell me lies

10. André Serban 11. Arby Ovenassian 12. Lou Zeldis

حساسیت بسیار داشت همین‌طور به سر موهای ژولیده‌اش هم. هرگاه که می‌خواستیم کار را فرموله بنماییم او به مشکل دچار می‌شد، هیچ‌گاه در مباحثه‌ها شرکت نمی‌جست ولی همیشه هنگامی که به کار بازمی‌گشتیم به امید لذت ناب نمایش به جمع‌مان می‌پیوست. لو در کارهایی مثل سیب پوست کندن چنان شرکت می‌کرد که گویی حلقهٔ سبزرنگ پوست سیب هم‌چنان که از دور سیب باز می‌شد داستانی با معنایی لایتناهی را پیش رویمان می‌گشود. او در برزخی که خود آفریده بود زندگی می‌کرد. برزخی که از جنس الگوهایی بود که فقط خودش آن را می‌فهمید و آن را «دروغ‌های امسالم» نامیده بود. او را دوستی صمیمی و یاری وفادار به‌نام «میشل کولیزون»[1] همراهی می‌نمود. میشل به زیبایی آواز می‌خواند و می‌توانست گروهی بزرگ را رهبری کند که صدایشان فراتر از مرزهای توانایی بشری برود و در عین حال هیچ آسیبی به تارهای صوتی‌شان هم وارد نشود. ناتاشا هم با آن پافشاری‌اش بر حقیقت به‌همراه یوشی ـ گنج بازیافته‌ای که از نخستین دیدارمان در سال ۱۹۶۸ برایم به مثالی زنده از ماشینی تربیت‌یافته بدل شده بود ــ با آن بدن بدون لرزش و قدرت بالایش که بیشتر به یک اندام‌وارهٔ ظریف می‌ماند که بند بند آن آمادهٔ جنبش‌هایی در پاسخ به هر تکانه‌ای بود، به گروه‌مان پیوستند. علاوه بر این‌ها همکاران دیگری هم بودند که هر کدام در جایگاه‌هایی ویژه به کار می‌آمدند. همهٔ این‌ها را مری اونز[2] مادری می‌نمود و راهبری و به آن‌ها انگیزه می‌بخشید و نظم می‌داد و همهٔ این‌ها را با تکیه بر هنر مدیریتش می‌نمود که حاصل سال‌ها کار مدیریت صحنه در انگلستان بود.

یک بار دیگر در «موبیلیه نشنال»[3] و بر روی آن صحنهٔ مثلثی‌شکل مستقر شدیم. یک بار وقتی که دور هم نشسته بودیم و مشغول آماده‌سازی برنامهٔ یک تمرین بودیم ناگهان متوجه ورود یک غریبه شدیم. همگی سرمان را به سمت

---

1. Michelle Collison 2. Mary Evens 3. Mobilier National

او چرخاندیم و نگاهی سرد به او انداختیم. غریبه دختری سیاه‌پوست بود که بالای پله ایستاده بود. معمولاً وقتی که کسی از سر کنجکاوی می‌خواست سروگوشی آب بدهد، یکی از اعضای گروه برمی‌خاست و با جدیت از او می‌خواست که آن‌جا را ترک کند. اما این‌بار چیزی در وجود دخترک مرا وادار کرد که بگویم «چیزی می‌خواستید؟» او پاسخ داد: «می‌خواهم این‌جا کار کنم». بار دیگر با کمال تعجب شنیدم که به او می‌گویم: «بیا و بنشین». می‌خواستم که خیلی مهربانانه و در پایان جلسه به او بگویم که ما به‌هیچ‌وجه نمی‌توانیم او را عضو جدید گروه بنماییم. او به ما پیوست و با احتیاط و بی‌هیچ سخنی در جمع ما نشست در حالی‌که آمادهٔ واکنش نشان دادن به هر چیزی بود که پیش می‌آمد. در آخر جلسه، اعضای گروه یک به یک در گوش من گفتند: «ما باید نگهش داریم». درواقع، او هیچ‌وقت از جمع ما جدا نشد. نام او «میریام گلداشمیت»[1] بود. پدرش اهل مالی و مادرش آلمانی بود و در برلین تحت تعلیمات یهودی بزرگ شده بود. درواقع او ملغمه‌ای بود که کاملاً به کار ما می‌خورد. او سال‌ها با ما باقی ماند و دیگر هیچ‌گاه ساکن و ساکت نماند بلکه همیشه شورشی، اصیل و بی‌همتا بود. او جست‌وجوگری رام‌نشدنی و پرتوان بود که همیشه پی‌جوی فرم‌های وحشتناک و تکان‌دهنده برای رسیدن به «حقیقت احساسی»[2] بود.

برخلاف همهٔ بازیگران آمریکایی، فرانسوی، پرتغالی، آفریقایی و آسیایی که خیلی بی‌خیال روی زمین ولو می‌شدند، بازیگری صاحب سبک و دوستی خوب، در جمع ما بود که در شاه لیر نقش «گانریل»[3] را ایفا کرده بود و در «ادیپ»[4] نقش یوکاسته را برعهده داشت. نام او «ایرین ورث»[5] بود. به دلیل یک سوءتفاهم عمیق، او به جمع ما پیوسته بود و متأسفم که بگویم او از این موضوع بسیار در عذاب بود. او که تمام پایه‌های هنرش را

---

1. Miriam Goldschmidt 2. Emotional truth 3. Goneril 4. Oedipus
5. Irene Worth

تحت آموزش معلمان بزرگ آموخته بود با تمام وجود به جمع ما پیوست و نخستین بار که دربارهٔ مرکز تحقیق نمایشی با او صحبت کردم با تمام وجود به حرف‌های من اعتماد کرد و از آن‌جایی که حرف‌های من به ذهن تربیت‌یافتهٔ او تصور نوعی فضا را مثل مرکز تحقیقات پیشرفتهٔ پرینستون[1] متبادر کرد. او بسیار مشتاق به کار گرفتن تمام توانایی‌هایش بود به گروه پیوست. من در توضیح ماهیت تلاش‌مان برای حرکتی وارونه با حضور آن همه استعدادی که او می‌شناخت ناکام ماندم. ما جمع شده بودیم که یاد گرفته‌ها را از یاد ببریم. می‌خواستیم مهارت‌های سنگین نمایشی را چنان کالبدشکافی کنیم که چیزی از درون بی‌تجربه‌ترین اعضای گروه یاد بگیریم. شروع از نو برای ما به‌معنی ساده شدن بود و دور ریختن مهارت‌ها و همین تلاش نوعی بی‌صبری و اضطراب در برخی از کارگردانان جوان که به گروه ملحق شده بودند ایجاد نمود. آن‌ها انتظار شروع کار از سخت‌ترین و پیچیده‌ترین مهارت‌ها و ترفندهای نمایش را داشتند ولی به‌جای آن از آن‌ها خواسته شد که برای بچه‌های کوچک به ایفای نقش بپردازند.

از نظر من که سال‌ها کارگردان بودم این روش جدید زندگی که در پیش چشم‌مان گشوده می‌شد از آن‌چه که پیش‌بینی می‌کردم کمتر جالب به‌نظر می‌رسید. من هم می‌بایست یادگرفته‌ها را دور می‌ریختم و به‌رغم انتظارم دریافتم که کار تحقیقی هیچ‌گاه هیجان‌های تولیدات پرجنب و جوش را دربر ندارد. پیش‌ترها هیچ‌گاه بازیگران را از دور تماشا نکرده بودم، همیشه میان‌شان می‌دویدم و چیزهایی در گوششان می‌گفتم به جلو و یا عقب می‌راندمشان و به تماشای کارشان می‌نشستم. همیشه سعی در تغییر کارشان با استفاده از انرژی خودم داشتم، ولی حالا... ساعت‌ها از این‌که با بازیگران نشسته بودم خود را سرزنش می‌کردم. از آن‌جایی که ذهنم از طرح‌ریزی یک نقشهٔ درازمدت طفره می‌رفت، هر روز با همان سؤال دردناک آغاز می‌شد که:

---

1. Princeton

«حالا باید چه بکنیم؟» با صحنهٔ هر نمایشی می‌بایست کنار آمد. در یک اُپرا خود موسیقی هنرمندان را با جریان کار همراه می‌کند ولی تجربه‌ای چنان درازمدت می‌تواند آرام، دردناک و حتی کسالت‌آور باشد و چنین است که در طول روز می‌بایست پی‌جوی روش‌های مختلف حفظ علاقهٔ گروه و خودم به کار می‌بودم. بعد از ناهار انجام چنین کاری بسیار سخت می‌شود زیرا بدن‌ها کسل می‌شوند و خمیازه‌ها را می‌دیدم که فروخورده می‌شوند و این‌جا بود که تغییری در سرعت و ضرب‌آهنگ کار می‌بایست مرتب کشف می‌شد تا این‌که روز را از نو احیا کنم و کارگاه را زنده نگه دارم. حالا بایست می‌فهمیدم که با وجود تمام انگیزه‌ای که بسیاری از بازیگران از کشف هنرشان به‌دست می‌آورند، ولی به‌هرحال هیچ چیز جایگزین نیاز آن‌ها به تماشاچی نخواهد شد. بازیگران می‌بایست اجرا داشته باشند. بنابراین هر روز زمانی را به اجرای نمایشی اختصاص می‌دادیم تا یکدیگر را سرگرم کنیم و خود را آرام کنیم. هر چند بروس میرز از بازگویی این‌که در سه سال نخست کار هیچ نظری دربارهٔ کاری که می‌کرد نداشته واقعاً لذت می‌برد. درواقع فعالیت ما گیج‌کننده بود، اگر فقط به تعداد درهایی که به‌طور هم‌زمان می‌گشودیم توجه کنیم به همین نتیجه می‌رسیم. در هر حال پس پشت هر خلأ و نادانستگی الگویی وجود دارد. از آن‌جایی که نخستین چیز مشترک همه‌مان بدن‌مان بود شروع کار فعالیتی فیزیکی بود به امید این‌که به درکی نو از ژست‌های عادی ویژهٔ فرهنگ‌های مختلف‌مان برسیم، کارهایی نظیر دست دادن و دست را روی قلب گذاشتن و... ما به مبادلهٔ نحوهٔ حرکت‌های موزون از فرهنگ‌های مختلف پرداختیم. همین‌طور به تمرین کلمات و سیلاب‌های زبان‌هایمان پرداختیم. هم‌چنین به گریه‌های ساده اجازهٔ تکامل به شکل الگوهای موزون را دادیم. سپس در آواز تک نتی[1] به لرزانیدن صدا با هم به روشی هماهنگ

---

1. one - note songs

پرداختیم و این کار را به عمد به‌صورت «خارج»[1] انجام دادیم تا این‌که آن‌ها به واقع آزاردهنده شدند. بااستفاده از چوب‌های بامبو به ایجاد ترکیب‌های هندسی پرداختیم. از کودکان و بزرگان کر خواستیم که به ما بپیوندند تا با هم به بداهه بپردازیم. زیرا با آن‌ها بود که انگیزش ارتباط که از نیازی‌های ضروری است، رخ می‌نماید.

دیگران می‌گفتند که ما سعی در اختراع زبانی جهانی داشتیم، یعنی یک اسپرانتوی نو ولی این گفته از آن‌چه هدف ما بود بسیار دور می‌نمود. درواقع سعی در بسط چیزی داشتم که در بیان نمی‌گنجید. توانایی شنیدن رمزها و علایمی که در دل حرف‌های فرهنگی پنهان می‌ماند، آن هم شنیدنی از طریق [حرکات] بدن همان نا گفتنی‌ای بود که اگر به سطح [درک و شناخت] می‌رسید برای همیشه فهمیدنی می‌ماند.

در حقیقت هر فرهنگی فرسوده‌واژگانی[2] ویژهٔ خودش را دارد و سعی ما از آغاز گذر از این قالب‌های ثابت تقلیدی و رسیدن به راز کنش‌هایی آن‌چنان زلال و شفاف بود که کاملاً طبیعی به‌نظر آید. نخستین قدم در این راه خلاصی از دست ذهن انتخاب‌گرمان بود که ما را به آسیایی، اروپایی و آفریقایی تقسیم کرد. هرگاه به این ذهن تحلیل‌گر اجازهٔ استراحت می‌دادیم به‌راحتی و مستقیم به پیش‌زمینه‌های ذهنی یکدیگر راه می‌یافتیم و می‌توانستیم به منبع‌های حرکت و صدا نزدیک‌تر باشیم بدون این‌که نیازی داشته باشیم که به خودمان توضیح بدهیم. یکی از آغازین هویداسازی‌ها[3] هنگامی رخ‌داد که ناتاشا و بروس در حال اجرای بداههٔ یک متن باستانی یونانی بودند و در عین حال هیچ‌کدام هیچ راهی برای فهمیدن معنای متن نداشت. هم‌چنان که با هم به اجرای نقش می‌پرداختند، اگر غریبه‌ای به محل کارمان وارد می‌شد حتماً تحت‌تأثیر قرار می‌گرفت. او حتماً در ذهن خویش تصور می‌کرد که در حال تماشای اجرایی است در آن بازیگران معنای متن را به‌طور کامل می‌فهمیدند

---

1. Discord 2. Cliché 3. revelation

انگار که زمانی طولانی با هم تمرین کرده بودند. درواقع بچه‌ها کلمات را برای نخستین‌بار می‌خواندند ولی از آن‌جایی که توجه بیشتری به شنیدن می‌دادند تا گفتن، درواقع پژواک صدایی را می‌شنیدند که از جایی در ژرفنای آگاهی‌شان برمی‌خاست ــ شاید هم از نیمه‌خودآگاه‌شان ــ و اجرای آن‌ها را فهمیدنی و قابل درک می‌نمود. واژه‌ها و کنش‌ها هیچ‌گاه «نمایشی» از درک اجراکنندگان نمی‌تواند باشد. چیزی که به دنیای بیرون فرافکنده می‌شد از چیزی که در درون‌شان شنیده می‌شد منشأ می‌گرفت و هردوی این‌ها از هم جدایی‌ناپذیر می‌نمود.

یکی دیگر از تجربه‌های نخستین مطالعه و بازتولید روش برقراری ارتباط پرنده‌ها بود. هر صدایی که پرنده تولید می‌کند آواز و وزنی دارد که در موسیقی هیچ معادل دقیقی برایش نمی‌یابی و همین شنونده را از هر تداعی ذهنی عادی رها می‌سازد. وقتی گروهی سعی در ایجاد صداهای موسیقایی دارد، نبود آمودگی[1] می‌تواند به جنجالی از آواهای ناجور و خودخواهانه بینجامد. ولی اگر الگویی کاملاً دقیق و مشخص مثل الگوی آوای پرندگان وجود داشته باشد ــ که در آن هیچ آوایی دو بار به یکسان تکرار نمی‌شود ــ و براساس آن صداها با هم هم‌تاب شود بازآفرینی آن‌ها با صدای انسان نیازمند شنیدنی دقیق و با دقت کامل خواهد بود. این روش نگاهی نو به صدا را ایجاب می‌کند که در آن تلاشی در یافتن آهنگی حاوی پیچیدگی‌هایی از جنس پیچیدگی‌های آسان موسیقی سنتی جزایر سلیمان و مردم پیگمی[2] رخ می‌دهد. تلاش می‌کردیم که از ژست‌های روشنفکرانه دوری کنیم تا بتوانیم هر صدا را به شکل تکه‌ای از نادانسته‌هایی ببینیم که می‌بایست درک می‌شد، فهمیده می‌شد، شنیده می‌شد و مزه مزه می‌گردید تا این‌که فهمیده شود نه این‌که تحلیل شود. ناگهان از میان آن‌هایی که به تماشای کار ما پرداخته بودند صداهایی برمی‌خاست که مدعی تلاش ما در انکار زبان، منطق و عقل بود.

---

1. discipline 2. Pygmy

البته هدف ما هیچ‌گاه این‌چنین نبود، ما فقط بر گسترهٔ کاری خود متمرکز می‌شدیم و سایر حیطه‌ها را کنار می‌گذاشتیم. می‌دانستیم که سرانجام می‌بایست به واژه‌ها و معناهای عقلانی رجوع کنیم اما به روشی نو و بر پایه‌ای دیگرگون.

اگر بخواهم تصویری ساده از آن‌چه در آن دوران انجام می‌دادیم به مردم بنمایم از آن‌ها خواهم خواست که دست‌شان را بالا بیاورند و انگشتان‌شان را جمع کنند. سپس مشت خود را هر چه بیشتر گره کنند چه بخواهند و چه نخواهند مشت‌شان بیشتر و بیشتر تهدیدآمیز به‌نظر خواهد رسید و اگر از نمای نزدیک به آن‌ها نگاه کنند آن را حقیقتاً تهدیدآمیز می‌یابند. حالا از آن‌ها می‌پرسم: فرق بین این مشت و مشتی که از شدت خشم گره کرده شده چیست؟ مرز میان این دو کجاست؟ آیا مشت‌شان مشتی واقعی است یا نمایشی؟ آیا احساس خشم عضلات را به حرکت وامی‌دارد یا این احساس در چشم بیننده است؟ آیا می‌توانیم نشان تهدید را با جابه‌جایی احساس خشم با احساس مقدم بر آن از میان ببریم؟

در زندگی هر روزه بعضی کارها «عادی» است و برخی رفتارهای «شگفت‌آور و عجیب». در صحنهٔ نمایش هیچ چیزی در دایرهٔ توانایی‌های انسان‌ها نیازمند ظهوری «غیرعادی» نیست. اعتقاد به این‌که کنش‌ورزی‌های هر روزه راهنماهای واقعی ماست ما را ناگزیر به اعتقاد به این حقیقت می‌کند که رفتار «عادی» به زندگی نزدیک‌تر است.

حرکات نامعقول فقط بر روی صحنه قابل قبول است زیرا تئاتر «مصنوعی» است. البته من هیچ‌گاه به آن تفاوت معتقد نبوده‌ام. «زندگی روزمره» هم قراردادی مصنوعی است. همین‌طور همهٔ مکاتب بازیگری رئالیست[1] تلاشی مصنوعی برای دست یازیدن به واقعیتی همیشه فراری است. در تئاتر هیچ چیزی نمی‌بایست حذف شود و به هیچ چیز نمی‌بایست برچسب «مصنوعی»، «واقعی»، «غیرواقعی» داد، زیرا کارهای روزمره هم

---

1. Realistic

می‌توانند پوچ (تهی) باشند و مبتذل در حالی‌که ژستی ظاهراً عجیب و غریب می‌تواند محمل معنایی ژرف و پیچیده باشد. مهم این است که عمل در لحظهٔ پیاده شدن احساس واقعی بودن را به ذهن متبادر کند. در این لحظه می‌توان گفت: «این درسته.» و این آزمونی واقعی است. و این همان واقعیت نمایشی است. ولی قانون‌های این واقعیت کدام است؟ پی‌جویی این قانون‌ها که سال‌ها ذهن مرا معطوف خویش نموده بود پس پشت هر فعالیت تجربی‌ام نمودار بود. این‌که «چه چیزی درست است؟» هر روز مرا پر کرده بود.

روزی شروع به اجرای بداهه دربارهٔ نابینایی نمودیم. تلاش‌هایی ناکافی به اجراهایی قالبی و ناجور ختم می‌شد: دست‌هایی که در هوا در جست‌وجوی چیزی بود، گام‌هایی لرزان، نگاه‌هایی بی‌حرکت و بی پلک زدن. هنگامی که بازیگر اهل مالی یعنی «مالیک باونز»[1] سرپا ایستاد به‌نظر می‌رسید که هیچ تلاشی نمی‌نمود و به همین سادگی و بسیار ناگهانی یک نابینا در جمع ما ایستاده بود. بی‌شک خاطره‌ای از کودکی‌اش در یک روستای آفریقایی بندبند بدنش را تحت تأثیر قرار داده بود. او دیگر همانی نبود که تا چند لحظه پیش کنار زنش نشسته بود. او در حال اجرای نقش بود و به‌نظرم طبیعت کارش از هر کار حرفه‌ای که می‌شناختم متمایز بود. در کار تلاش و مهارت‌اش دیدنی و قابل تحسین است. در عین حال احساس طبیعی بودن در کار مالیک اتفاقی نبود در عین حال او هیچ شباهتی به یک مدیوم در حال خلسه نداشت. مالیک می‌دانست چه می‌کند و هنگامی که یک دقیقه بعد بر زمین نشست آن هویت داشته‌اش را از خود دور کرده بود و ایفای نقشش به پایان می‌رسید. این اتفاق دروازه‌ها را رو به ارزش‌هایی نو گشود، که هنرمند آفریقایی بی‌هنر نیست. فرهنگی که باستانی است و پیچیده در بند بند وجود او تنیده شده و هنگامی که خود را جای کس دیگری می‌گذارد هویت جدید از او جداناپذیر خواهد بود. در فرم‌هایی دیگر و به روش‌هایی نو ژاپنی‌ها،

---

1. Malick Bowens

پارسی‌ها، هندی‌ها یا بالی‌ها[1] و همهٔ آن‌هایی که فرهنگی سنتی را در پس پشت خود داشتند، می‌توانستند چنین شرایطی را درک کنند. این پدیده تصادفی نیست اما هنگام اجرا هیچ نیازی به آمادگی و تهیهٔ مقدمات ندارد. در این حال هیچ نیازی به تبلیغ، تحلیل یا شگرد خاصی نیست. همهٔ بدن، فکر و روح یک‌صدا و یک‌پارچه می‌شوند. یک بازیگر پیر هندی که از باستانی‌ترین و نامفهوم‌ترین اداها و سبک‌ها بهره می‌برد به من می‌گفت که در ذهن او هیچ چیز مصنوعی وجود ندارد. یعنی هیچ چیز تصنعی راجع به آن‌چه بر صحنه انجام می‌دهد در ذهنش نیست. او فقط «زندگی» را بازی می‌کرد. همهٔ بازیگران خوب هم چنین احساسی را داشته‌اند اگرچه هر کدام این احساس را به روش خویش بیان می‌کنند. آلن هوارد[2]، بازیگر نقش اوبرن[3] در رؤیای یک نیمه‌شب تابستان با بیان این‌که اگر در حال اجرا تیر بخورد دوست دارد که تصور کند که تمام گذشته‌اش در برابرش حاضر می‌شود تا توان ادای کلامی را که نوک زبانش است به او بدهد چنین اقدام بی‌درنگی به سادگی به‌دست نمی‌آید. این اقدام نیازمند استعدادی مادرزاد و تلاشی پیگیر و هنری کامل است تا به ابزار در اختیار بازیگر برندگی و دقت خاص چنین اقدامی فی‌البداهه را بدهد. سپس در لحظهٔ خلق اثر، گسترهٔ ذهن چنان وسعت می‌یابد که بتواند حقیقت کلام و عمل را به بازی هنرپیشه ببخشد.

یک بار تلاش کردم که یکی از تمرین‌های گروتفسکی را اجرا کنم. این تمرین به‌نظر بی‌زیان می‌آمد. از هر بازیگر خواسته می‌شد که به تقلید تیپ شخصیتی بپردازد که آن را بدترین می‌داند. گروتفسکی گفت: «یه کلکی تو کاره. خودت می‌بینی، بازیگر عمیق‌ترین طبیعتش رو بدون این‌که بدونه به نمایش می‌ذاره». آندریاس کالستولاس یونانی آمریکایی مدعی بود که از دین می‌ترسد بنابراین او ناگزیر به پذیرش نقشی در کار شد، زیرا او از مراسم

---

۱. زبان مردم اهل اندونزی

2. Alan Howard 3. Oberon

رسمی و ریاکارانه دوری می‌جست و به آن می‌خندید. برای این نمایش او تصمیم به اجرای نقش یک راهب جوان را گرفت و شروع به بالا و پایین رفتن روی صحنه نمود در حالی‌که صورتش را به شکلی مضحک شبیه راهب‌ها می‌کرد. هم‌چنان که به‌تدریج تصویری که او اجرا می‌کرد در وجودش واقعیت می‌یافت و کیفیتی مخفی و ژرف‌اندیشانه را از درونش به حیطهٔ نمایش انتقال می‌داد به بدنش آرامشی درخشان می‌بخشد که واقعاً مال خودش بود. بازیگران معمولاً از این‌که آن‌ها آن شخصیت را خوب درک نکنند و نشناسد نگرانند.

بازیگران همیشه با این هراس دست به گریبانند که اگر شخصیتی را که ــ از خودشان ــ می‌شناسند کنار بگذارند تبدیل به عناصری بی‌روح و ناشناخته خواهند شد. به‌راستی موضوع این نیست. البته که تمرین سخت و سخت‌کوشانه منجر به ظهور یک هویت نو خواهد شد. در آغاز، به هیچ‌کس اجازهٔ تماشای تمرین‌های تجربی‌مان را نمی‌دادیم ولی به‌هرحال نیاز به تماشاچی برایمان ملموس بود. اگر قرار بود که فقط خودمان کار خودمان را تماشا کنیم مسلماً به‌زودی به ورطهٔ خودپسندی می‌افتادیم و این چیزی بود که ما خواهان جلوگیری از وقوعش بودیم. در عین‌حال تمرین‌های تجربی ما آن‌قدر آسیب‌پذیر بود که نمی‌توانست زیر فشار نقدهای تند و تیز کمر راست کند. بنابراین نخستین کسانی که به محل تمرین‌مان دعوت کردیم کودکان بودند. آن‌ها خیلی چیزها به ما آموختند زیرا واکنش‌هایشان بی‌درنگ بود و نافذ. در آغاز سعی کردیم بچه‌ها را تشویق به لذت بردن از آن گسترهٔ فضا کنیم اما به‌رغم انتظار ما آن‌ها شروع کردند به دویدن به این سو و آن سو. پس از یک جلسه سرشکستگی برای ما وقتی که چوب‌های بامبو را برداشتند و ما را دنبال کردند و حسابی کتک‌مان زدند، دوباره وادار به اندیشیدن شدیم. دیدیم که چه‌گونه آزادی‌ای ناراستین منجر به هرج و مرج خواهد شد و فهمیدیم که در فراهم آوردن شرایط برای بدوبدو و جیغ و داد بچه‌ها هیچ فایده‌ای وجود

ندارد. نمی‌توانستیم سطحی رفتار کنیم. بچه‌ها شایستهٔ چیزهایی بهتر بودند و همین موضوع ما را وادار به مطالعهٔ شرایط و فاکتورهای مؤثر بر تمرکز نمود. در جلسهٔ بعدی به روشی دیگرگون کار را آغاز نمودیم. خیلی زود بچه‌ها را دور سکو جا دادیم و بازیگران شروع به نمایش بداههٔ کارهایی نظیر کشف رازها و کارهای انجام‌پذیر و جذاب با یک کارتن مقوایی نمودند. بازیگران به این ترتیب هیچ مشکلی در جذب توجه و تخیل کودکان نداشتند. سپس بازیگران شروع به تجربهٔ کاری سخت نمودند. آن‌ها از سکو پایین آمدند و در میان بچه‌ها شروع به راه رفتن نمودند تا ببینند که باز هم بچه‌ها همان‌طور ساکت می‌مانند و متمرکز یا این‌که شروع به شلوغ کردن خواهند نمود. طبیعتاً هنگامی که موقعیت غالب را از دست دادن توجه و تمرکز بچه‌ها هم به‌هم ریخت سپس در کمال تعجب دیدیم که یوشی بدون هیچ مشکلی موفق به این کار شد درحالی‌که دیگران در انجام این کار ناموفق بودند. او با تلاشی بیان‌نکردنی و دقیق که برآمده از توان او در کنترل نیروهایش بود چنان نیرومند شده بود که تبدیل به یک آهنربای جاذب توجه و تمرکز بچه‌ها شد. یوشی می‌گفت که «یک تهی بزرگ» ایجاد کرده بود و هنگامی که از سکوی نمایش پایین آمد و در میان بچه‌ها شروع به حرکت نمود ــ با این‌که بعضی وقت‌ها از دید بچه‌ها پنهان می‌شد ــ همهٔ بچه‌ها ساکت ماندند و محو او تا این که یوشی دوباره به بالای سکو بازگشت. این نتیجهٔ عینی بسیار بااهمیت بود و انجام تجربیاتی بیشتر را به هدف کشف دقیق‌تر طبیعت فرایندی که در نهایت پشت حجاب واژه‌هایی مبهم مثل «حضور» پنهان ماندن زمینه‌سازی نمود.

«سخته چون سخته.» این عبارت شعار مرکز ما بود و فکر می‌کنم که شامل همه چیزی باشد که به کسی که با مشکلی رودررو ایستاده می‌توان گفت. گناه، عجز، عذاب وجدان، ناامیدی، و بیش از همه ناراحتی از دست خود همگی نتیجهٔ این گفتار اندرزگرانه است که: «من می‌بایست...، پس من می‌توانم...» (خواستن توانستن است). وقتی فهمیدی که چیزی سخت است و این

به‌خاطر اشتباه هیچ‌کس نیست ــ یعنی سخته چون سخته ــ می‌توانی نفس راحتی بکشی و آزادتر به کار خودت بپردازی.

دوست و همکارم «میشلن روزن»[1] عاشق سختی‌ها بود. او با تمام وجود به مواجه با سختی‌ها و مشکلاتی می‌شتافت که به سویش می‌آمد. این رفتار میشلن برخی را می‌ترسانید و برخی دیگر را مجذوب خود می‌کرد. او برخوردار از هوش سرشار و وسواسی افراطی بود و آن را به حیطهٔ کار خود گسترش داده بود. میشلن درکی کامل از تمام جنبه‌های ایجاد یک سازمان داشت و بار همهٔ مشکلات را از دوش من برداشت. یک بار دیگر در موقعیتی محافظت شده بودم و همین فضای تمرین بر نیازهای دیگر کار را برایم فراهم می‌کرد.

دیگر همه چیز مشخص بود. می‌دانستم که برای یافتن «نوهایی» معتبر می‌بایست همهٔ آن‌هایی را که ساختارهای پیشین به ما ارزانی داشته بودند دور بریزم. برای کشف فضاهای کار، برای ورود به گسترهٔ رابطه‌هایی نو، برای به چالش کشیده شدن و اشتباه کردن و برای کشف راه‌های بیان، برای یافتن صورت‌هایی بیرونی‌تر که بتواند طبیعت ناملموس یک ضربان را منعکس کند و خلاصه برای همهٔ این‌ها می‌بایست بدون تئاتر کار می‌کردیم و بدون کلام و بدون رمز و بی‌تکنیک پیش می‌رفتیم تا راه خود را از میان هیچی[2] پیدا کنیم. در عین حال می‌بایست به اجرای کار بداهه هم می‌پرداختیم تا بیاموزیم که کار بداهه چه‌قدر سخت است زیرا با این‌که در اجرای بداهه هر چیزی ممکن است اگر هر کس هر کاری که دوست دارد انجام دهد نتیجه هیچ چیزی در خور نخواهد بود.

در آغاز فهمیدیم که یک اجرای بداههٔ خوب نمی‌تواند بیش از ۱/۵ تا ۲ دقیقه ادامه یابد. دلایل زیادی برای این عدم توفیق وجود داشت. بی‌قوارگی کار، خودنمایی، خوب گوش ندادن، یا حتی بعضی وقت‌ها یک

---

1. Micheline Rozan 2. Nothing

ترس کورکورانه باعث می‌شد که بازیگران به استیصال برسند و به اجراهای ضعیف و ناجور پناه ببرند تا این‌که کارهای بداهه تبدیل به یک دور باطل کامل شود. طی سال‌های تمرین مداوم زمان تمرکز گروه ما افزایش می‌یافت تا این‌که یک بار و فقط یک بار یک کار بداهه در مسیر جریان خلاقیت‌هایی مشترک میان بازیگران حدود ۲ ساعت طول کشید.

به این ترتیب کاری کامل و منسجم و سرگرم‌کننده آفریده شد و زمانی برابر با زمان یک نمایش عادی طول کشید. ولی سرنوشت این کار بداهه همین بود که فقط بعضی از نوجوانانی که در یک مدرسهٔ دخترانه به تماشایش نشسته بودند از آن لذت بردند و آن اجرا دیگر تکرار نشد. آن‌قدر از داستان خوشمان آمد که خواستیم آن را تکرار کنیم ولی با تمام تلاشی که انجام شد آن درخشش‌ها دست‌نیافتنی بود. متأسفانه این بهایی است که هر بداهه کاری ناگزیر از پرداختن آن است.

ترک پایگاه‌مان در «موبیلیه نشنال»[1] به هدف کشف ماجراهایی جدید چیزهایی بسیار به ما آموخت. اگر تماشاچی را به محل تمرین خودت دعوت کنی تا به تماشای کار بداهه‌ات بنشیند، تقریباً همیشه نتیجه‌ای تحریف شده و مصنوعی خواهی داشت، زیرا صرف دعوت شدن وعدهٔ کمی سرگرمی را به تماشاچی می‌دهد و ناگزیر تماشاچی سعی می‌کند به هر قیمتی شده سرگرم شود. اما اگر مردم را در شرایط زندگی معمولی‌شان ملاقات کنی ــ مثلاً در هتل‌های پرتغالی‌ها در پاریس، یا در بخش‌های یک بیمارستان یا در روستاهای آفریقا ــ شرایط ملاقات همان شرایطی است که حاکم بر ملاقات دو غریبه است. اگر هیچ جذابیت دوطرفه‌ای نباشد هیچ چیز اتفاق نخواهد افتاد ولی اگر خواستی برای برخورد و آشنایی باشد پس از ترفندهای نخستین آشنایی، وجوه مشترکی برای آشنایی بیشتر وجود خواهد داشت. لذت الهامات را به دنبال داشته و واژه‌ها و تصاویر را هم در کنار این شوخی‌ها

---

1. Mobilier National

و روابط صمیمانه می‌توان در نظر گرفت، طبیعتاً همهٔ این‌ها وجود خواهد داشت. این ویژگی‌ها نظمی خاص را خواهند پذیرفت، موسیقی زمینه‌ای از انرژی را پدید خواهد آورد و خندهٔ تماشاچیان آن را تقویت می‌کند تا این‌که بی‌حال‌ترین و سردترین نمایش‌ها از حضور تماشاچیان گرم خواهد شد. پیش از آغاز بداهه‌ها بازیگران هیچ درکی از برتری ندارند و اضطراب فراوان‌شان درست مثل همان چیزی است که پیشه از اجرای نمایش در تماشاخانه‌های «برادوی»[1] احساس می‌کنند. اگر هم روال کار بداهه خوب پیش نرود احساس شرمندگی و پوچی حتی بیشتر از آن‌چه در نمایش حرفه‌ای رخ می‌دهد به بازیگر القا می‌شود زیرا در چهرهٔ تماشاچیان می‌خواند که آن‌ها را از خود ناامید کرده. درواقع تماشاچیان تبدیل به آیینه‌ای پیش روی بازیگر بداهه می‌شوند و او در آن عدم کفایت خویش را می‌بیند.

از دیگر سو تقریباً همیشه پیرنگ‌ها خودبه‌خود به وجود می‌آید. در یک مسافرخانهٔ پاریسی ویژهٔ مردم کشورهای شمال آفریقا، آندریاس[2] ناگهان شروع به وررفتن با تلویزیون می‌کند ــ تلویزیونی که از ماه‌ها پیش خراب شده بود ــ تماشاچیان می‌خندند و شروع به همکاری با آندریاس می‌کنند و خیلی زود داستانی شکل می‌گیرد. او چند دلار از جیبش بیرون می‌آورد. «واقعاً این‌ها چیست؟» «آیا پول واقعی است یا پول تقلبی؟» تماشاچیان بازی را ادامه می‌دهند و حالا ما از صحنه خارج می‌شویم. میشل کولیزون‌آمریکایی یک جارو به‌دست می‌گیرد و شروع به جارو کردن زمین می‌کند و در همان حال کپل‌هایش را به شکلی تحریک‌آمیزی به حرکت درمی‌آورد. و سوت کشیدن تماشاچیان شرایط را به جایی می‌رساند که به‌نظر می‌رسد هر مهاجری از شمال آفریقا از آن بیمناک است و با آن کاملاً آشناست: آشنایی کاملاً اتفاقی با زنی دیگر که وجودش تهدیدکنندهٔ ثبات زندگی‌اش خواهد بود. حتی میریام گلداشمیت در یک مسافرخانهٔ پرتغالی بدون تأمل دستش را

---

1. Broadway 2. Andreas

برای مثلاً یک ماشین بلند می‌کند و خیلی ناگهانی و از واکنش تماشاچیان می‌فهمد که او دست خود را برای یک کامیون بلند کرده، بنابراین خیلی زود در قالب یک رهرو[1] فرو می‌رود و این کار به داستانی از یک سفر تبدیل می‌شود که همهٔ کسانی را که در اتاق بودند به بازی می‌خواند.

اثرگذارترین لحظه، پس از یک اجرا در حومهٔ پاریس برایمان رخ داد. مثل همیشه در آغاز مقاومت‌هایی در برابر کارها از سوی کسانی که مسؤول آن مسافرخانه بودند شکل گرفت. مهاجران ساکن در مسافرخانه هم واقعاً به هر غریبه‌ای با دیدهٔ شک و تردید می‌نگریستند به‌ویژه اگر می‌فهمیدند که غریبه‌ها می‌خواهند بدون پرداخت پول به اجرای نمایش بپردازند. هیچ‌کس بدون یک انگیزهٔ قوی وارد این مسافرخانهٔ کاملاً مردانه نمی‌شد؛ همیشه یا چیزی برای فروش یا انگیزهٔ جمع‌آوری اطلاعات برای پلیس غریبه‌ها رابه آن مسافرخانه می‌کشید. به‌هرحال با شکیبایی در بیرون ساختمان منتظر ماندیم تا این‌که توانستیم نیت خیرمان را به اثبات برسانیم و بداهه‌ای که در ادامه اجرا شد ما را به تماشاچیان‌مان بسیار نزدیک کرد. پس از پایان کار یک پیرمرد آفریقایی نزد من آمد و در حالی‌که دستم را در میان دست نحیف و کشیده‌اش می‌فشرد گفت: «پنج ساله که تو فرانسه‌ام و این اولین باریه که می‌خندم».

اگر این تجربه‌ها زمینهٔ خوبی برای یادگیری‌مان پدید آورده بود صرفاً به این علت بود که از ناآمادگی مطلق ما سرچشمه می‌گرفت. در پایان هر جلسهٔ تمرین گرد هم می‌آمدیم و به تحلیل جزبه‌جزء آن‌چه رخ داده بود می‌پرداختیم و به بیان تعریفی ملموس از فعالیت نمایشی[2] و صحنه و وزن کار می‌پرداختیم. هم‌چنین به بحث دربارهٔ نیازهای شخصیت‌پردازی هم توجه می‌کردیم و از همه مهم‌تر به بحث دربارهٔ چگونگی انعکاس مسائل دنیای در حال تغییر اطراف‌مان می‌نشستیم. چنین تجربیاتی، هم به درد بازیگران

---

1. Hitchhiker 2. Action

می‌خورد و هم کارگردان‌ها و نویسنده‌ها. به این ترتیب آن‌ها موفق به کشف جنبه‌هایی گوناگون از هنرشان می‌شوند. هنگامی که «ژان‌کلود کَریر»[1] به گروه ما پیوست به‌عنوان یک فیلم‌نامه‌نویس کارهای زیادی نوشته بود ولی با شرکت در تجربیات بداههٔ ما او موفق به کسب تجربه‌ای نو در زمینهٔ سهولت کار نمایشی شد. همین موضوع طبیعت نوشته‌هایش را تغییر داد و او را تبدیل به عضوی جدایی‌ناپذیر از فعالیت‌های ما کرد.

در دوران کودکی آموخته بودم که: «هیچ‌وقت کاری رو که خودت نمی‌تونی بکنی از کسی نخواه.» ولی حالا، در دوران کارگردانی‌ام می‌دانستم که این حرف درست نیست. با این‌که می‌توانستم بازی کنم، نه خوانندهٔ خوبی بودم و نه می‌رقصیدم با این حال درک و شناختم به‌عنوان یک کارگردان به‌وسیلهٔ شرکت در تمرین‌ها به دیگران منتقل می‌شد و هیچ‌گاه هم برایم مهم نبود که چه‌قدر بد به ایفای نقش می‌پردازم. ترک سردستی[2] و پیوستن به جمع بازیگران امری ضروری و نعمتی بزرگ برای کارگردان است.

شاید عنوان «مرکز تحقیقات نمایشی[3]» حاکی از وجود فضایی آکادمیک باشد که در آن افراد فرهیخته دور یک میز جمع می‌شوند و به مطالعهٔ دسته‌هایی از کاغذهای تلنبار شده می‌پردازند و اطلاعاتی راجع به تاریخ تئاتر و فنون تئاتری را میان خویش مبادله می‌کنند. درواقع معنای تحقیق یعنی «فعالیت»، و در این مورد اجرای نمایش چه پشت درهای بسته و چه در شرایط غیرعادی و در جمع مردم، هدف فرایند تحقیقی ما را تشکیل می‌داد.

در سال‌های اولیه ما به اجرای نمایش‌های مجانی می‌پرداختیم و هیچ‌گاه در تماشاخانه‌ها این‌کار را نمی‌کردیم. ما نیازمند تماشاچیانی بودیم که یاور ما باشند در آزمون یافته‌هامان، یعنی نیازمند تماشاچیانی بودیم که هیچ از ما نمی‌دانستند و شرطی شدهٔ عنوان نمایش نبودند یا حتی نام نویسنده. آن‌ها با ما

---

1. Jean-Claude Carrière 2. Soapbox 3. Center of theatre research

هیچ اشتراکی نداشتند و هر چه به آن‌ها ارایه می‌شد ارزش خودش را داشت. برای همین منظور می‌بایست سفر می‌کردیم. این سفر ما را به ایران و آفریقا می‌کشانید. بعضی‌وقت‌ها هم در جمع مکزیکی‌تبارهای آمریکا سبز می‌شدیم یا برای سرخپوست‌ها نمایش می‌دادیم و از پارک بروکلین سردرمی‌آوردیم. به جاهایی می‌رفتیم که هیچ چیز برای اتکا به آن نداشتیم، هیچ امنیتی نبود و هیچ نقطهٔ آغازی وجود نداشت. این‌چنین عوامل بی‌شمار مزاحم و یا یاری‌رسان فرایند اجرا را درک می‌نمودیم. می‌توانستیم کمی یا زیادی تعداد تماشاچیان را بفهمیم همین‌طور مسایل مربوط به فاصله و آرایش صندلی‌ها را مورد بررسی قرار دهیم. همین‌طور درک ابزار مناسب در فضای بسته یا در فضای باز و تفاوت اجرا روی صحنه‌ای بلندتر از تماشاچیان یا پایین‌تر از تماشاچیان و اجزای بدن و مکان گروه، موسیقی و وزن کلام، هجا به‌همراه وزن حرکتی دست و پا و... خیلی چیزهای دیگر که در سال‌های آینده هنگامی که به دنیای نمایش بازگشتیم به کار ما جان تازه‌ای می‌بخشید.

دعوتنامه‌ای از جشنوارهٔ شیراز به دستم رسید که از من خواسته بود که با گروهی از بازیگران ایرانی به کار بپردازم و به اجرای نمایشی در خرابه‌های تخت جمشید بپردازم. این دعوتنامه ما را به ایران کشانید. در نخستین دیدارم از تخت جمشید ساعت‌ها روی سنگی بی‌حرکت نشسته بودم، بی‌تحرکی که حاصل توان و نیروی آن مکان بود. این مکان یادآور این واقعیت بود که در گذشته جاهایی ویژه با نیروهایی پرشور برای ساختمان‌های مهم انتخاب می‌نمودیم. پس از اجرا ــ هنگام غروب در یک گورستان یا حتی هنگام طلوع آفتاب در یک گورستان شاهنشاهی ــ می‌دیدیم که این نظر دیگر فرضیهٔ ساده‌ای نیست، این واقعیت هم به‌وسیلهٔ بازیگران و هم تماشاچیان به‌طور یکسان لمس می‌شد. پس از سال‌ها کار با چوب، بوم، رنگ، نورافکن و لامپ حالا در جایی بودم که خورشید، ماه، زمین، شن، صخره، و آتش دنیایی جدید به رویم گشود و کارهای ما را برای

سال‌ها تحت تأثیر گذارد.

در ایران خانمی غیرعادی به نام «مهین تجدد» شعرهای زرتشت را برایمان خواند. هیچ کدام از صداهایی که او تلفظ می‌کرد شبیه آواهایی نبود که ما می‌شناختیم اما می‌توانستیم قدرت واژه‌های آن را تشخیص دهیم. از آن‌جایی که ماه‌ها روی صدایمان کار کرده بودیم از شنیدن این‌که مهین با یک محقق موفق به بازسازی آواهای زبان اوستا شده بودند در جای خود میخکوب شدیم. براساس تئوری آن محقق، زبان اوستایی زبانی آیینی بوده که برای سرودن استفاده می‌شده است. ریخت پیچیدهٔ حروف درواقع شِمایی از نحوهٔ حرکت هوا در حنجره، دهان و لب‌ها ترسیم می‌کرد. همان محقق معتقد بود که آخرین بقایای آن سیستم امروزه یک شکل حرف «ه» برای ما باقی مانده که درواقع یک صداست. ما چنان مسحور این گفته‌ها شده بودیم که زیاد در قید و بند درستی یا نادرستی این حرف‌ها نبودیم. باز هم به گوش دادن به خانم تجدد می‌پرداختیم و شکل خواندن او را تقلید می‌کردیم تا این‌که نفس از دل‌مان برمی‌خاست و به سرمان می‌دوید و دوباره به جایش بازمی‌گشت و در مسیر به‌وسیلهٔ حلق و زبان تنظیم می‌شد، طنین آن در شش‌هایمان می‌پیچید و واژه‌هایی پیچیده با توانایی احساسی بالا می‌ساخت.

تجربهٔ این زبان حتی هنگامی که ناتاشا با آن صدای لرزانش بر بام یک معبد قدیمی رو به خورشید در حال غروب یا بر روی یک تخته‌سنگ و زیر نور ماه شروع به نغمه‌سرایی می‌کرد ما را به شناخت این حقیقت می‌رساند که چه گونه یک اسطورهٔ جاودان در گذر زمان تا به این‌جا و این روزگار رسیده و تبدیل به بخشی از تجربهٔ بی‌واسطهٔ ما شده بود. قدرت اوستا تأثیری عمیق بر «تد هیوز»[1] ــ شاعر انگلیسی ــ گذارد. تد هیوز از زمانی که ادیپ سنکا[2] را برای اجرای مشترک با «جان گیلگاد»[3] برایم ترجمه کرد دوست خوب من باقی مانده بود. برای چند ماهی هیوز در پاریس با ما کار می‌کرد و از مشاهدهٔ

---

1. Ted Hughes 2. Odipus / Seneca 3. John Gielgud

تأثیر عمیق و فراگیر هجاهای یونانی و سادگیِ انتقال لایه‌های عمیق معنا به کمک کیفیت صوتی این هجاها، ابراز تعجب می‌کرد. سپس هیوز نمایش «اورگاست»[1] را برای اجرا در ایران تنظیم و آماده کرد. اما جالب این است که... برای اجرا در ایران دو سنت نمایشی وجود دارد: یکی تعزیه که تنها صورت نمایشی است که اسلام به‌وجود آورده و دیگری «روحوضی» است که درواقع نوعی کمدیا دِلارته است که هنوز در ایران زنده است. در این سنت نمایشی پیشه‌وران و مغازه‌داران ــ درست مثل گروه Bottom و همکارانش در نمایش رؤیای نیمه شب تابستان ــ در شرایطی که مراسم مختلف ــ مثل عروسی ــ نیاز به سرگرمی دارد دور هم جمع می‌شوند و شروع به کار می‌کنند. این اجراها به‌طوری جالب ناپسندیده است و نیازمند حرکات فیزیکی است و خیلی برحسب موضوعات مطرح روز انجام می‌شود و براساس واکنش تماشاچی به اجرای کار می‌پردازند. نوعی روحوضی در اطراف فاحشه‌خانه‌های تهران اجرا می‌شد که برای رسیدن به آن می‌بایست از گذرگاه‌های تنگ و تاریکی که از مقابل پاسگاه‌های پلیس می‌گذشت[2] عبور می‌کردیم. در این محله مغازه‌های فراوان و یک تماشاخانه وجود دارد که در آن بازیگران هر روز صبح دور هم جمع می‌شوند تا درون‌مایه‌ای را که مدیر تماشاخانه برای آن روز انتخاب کرده بشنوند. سپس در طول روز به اجرای بداهه می‌پردازند و به درون‌مایه تکامل می‌بخشند و آن را با اجراهای مداوم طول و تفصیل می‌دهند تا این‌که به آخرین اجرا می‌رسند که درواقع کامل‌ترین اجرا خواهد بود. سپس، این درون‌مایه کناری نهاده می‌شود و از صبح روز بعد با شروع روز نو موضوعی نو انتخاب می‌شود.

«اورگاست» نمایشی که تد هیوز برای اجرا در ایران برایمان نوشت،

---

1. Orghast

۲. این ماجرا به قبل از انقلاب برمی‌گردد که پیتر بروک به همراه گروه خود برای شرکت در جشن هنر شیراز به ایران آمده بود.

دارای قطعه‌هایی از هم‌گسیخته از شرایطی بود که از میان اسطوره‌های باستانی بیرون کشیده شده بود ولی همهٔ واژه‌ها را خودش آماده کرده بود و به‌قول خودش آن‌ها را از لایه‌هایی از مغز گرفته بود که فرم‌های ریشه‌دار معنا از آن لایه‌ها برمی‌خاست و سپس در حریر صوت و صدا پیچیده می‌شد و هیوز آن‌ها را پیش از آن‌که لایه‌هایی که به کلام مفهوم می‌بخشند آن‌ها را به چنگ آورده و سپس آن‌ها را نوشته بود.

این تجربه‌های احساسی چنان قوی بود که ما را قادر به پذیرفتن فضای پرپیچ و خم و مشکوکی می‌نمود که در سرزمین شاه جاگیر شده بود. از سوی مسؤولین جشنوارهٔ شیراز با احترام و ادب دعوت شدیم ولی همین‌که در شیراز مستقر شدیم همان میزبانان هر حرکت ما را با خصومت و تردید زیر نظر گرفتند و در کارهای ما که عصبانی‌شان می‌کرد انسداد ایجاد کردند. باغبان‌ها روی جعبه‌ها می‌رفتند تا یواشکی کار ما را تماشا کنند. شایعاتی فوق‌العاده ولی غیرقابل باور دربارهٔ تمرین‌های فاسد و هرزهٔ ما و بی‌بندوباری‌های شبانه‌مان در همه جا پخش شده بود. حتی بازیگران ایرانی که با ما کار می‌کردند دلایلی بی‌پایان برای سردرگمی می‌جستند و دچار لایه‌هایی دردناک از سوءتفاهم می‌شدند. در مقابل ما شرایطی را برای واکنش‌های گرم و صمیمانه می‌جستیم تا در برابر حماقت وحشیانهٔ رژیم شاه واکنش نشان دهیم و به خودمان دلداری می‌دادیم ــ دلداری‌ای که پربی‌راه نبود ــ که نتیجهٔ کار ارزش این همه سختی را خواهد داشت. کلاً این سفر تجربه‌ای پیچیده و سخت بود در عین حال پر از اطلاعاتی گرانبها برای کار ما بود. در ارتباط قرار گرفتن با گذشتهٔ اسطوره‌ای ایران و آشنایی با جنبهٔ دیگری از ایران که برای ما بسیار مهم بود ثابت کرد که این تحمل‌های ما بی‌اثر نبوده است.

بعد از دیدن نمایش‌های بداهه و به‌خصوص نمایش روحوضی در آن سالن‌ها متوجه شدیم که این گروه‌ها با سرعتی خیره کننده و نوآوری‌هایی

برق‌آسا به اجرا می‌پردازند و از آن‌جایی که سال‌ها به تجربه‌اندوزی در این‌باره پرداخته بودیم پر از حس تحسین نسبت به این افراد شدیم. وسوسهٔ آزمودن این کار آن‌قدر برای ما زیاد بود که نمی‌توانستیم در برابر آن مقاومت کنیم. بنابراین با انتخاب روستایی دوردست به اجرای نمایش «روحوضی» خودمان پرداختیم، درون‌مایهٔ کار را هم همان عروس و داماد و پدر و مادر و ازدواج انتخاب کردیم که در همهٔ فرهنگ‌ها چیزی مشترک است. حاصل کار چیزی جز تلاشی سردستی نبود ولی این نمایش راهی را پیش رویمان گشود که می‌خواستیم در جمع مردم به کشف آن بپردازیم. برای همین نیازمند سرزمینی دیگر بودیم پس ایران را به مقصد آفریقا ترک نمودیم. دیگر نمی‌توانستیم بیش از بازدید از نیجر، نیجریه، صحرا و مالی به خانه بازگردیم. برای این تصمیم دلایلی فراوان داشتیم، احترام فوق‌العادهٔ ما به فرهنگ‌های آفریقایی و احساس وجود چیزی ویژه که فقط می‌توانستیم آن را در آزادی بازیگران آفریقایی بیاموزیم و بیش از همه این‌که در آفریقا هیچ شهرتی نداشتیم تا با تکیه بر آن و رجوع به اشتراکات‌مان به اجرا بپردازیم. حالا تنها بودیم و این تنهایی خطرناک هم جذاب بود و هم اساسی.

مهم این است که چه‌طور وارد یک روستا می‌شوید. هنگامی که در آفریقا کار می‌کردیم هیچ‌گاه از طریق پایتخت وارد آن کشور نمی‌شدیم برعکس بدون خودنمایی و از طریق راه‌های فرعی و از میان بیشه‌زارها به سفر می‌پرداختیم تا این‌که دسته‌ای کپر در برابر دیدگانمان ظاهر می‌شد. هیچ چیز بیش از گردوخاکی که از حرکت دوجین لندرور برمی‌خیزد منجر به ایجاد جو بی‌اعتمادی نخواهد شد و چون این را می‌دانستیم ماشین‌ها را دورتر رها می‌کردیم و پیاده به سمت کپرها راه می‌افتادیم. درس‌هایی که از سفر سال‌ها پیشم به افغانستان آموختم این‌جا بسیار ارزشمند می‌نمود زیرا در آفریقا هم درست مثل آسیا صدها چشم در کمین حرکت‌های توست و خیلی زود به قضاوت می‌پردازد؛ این‌که تو با غرور راه می‌روی انگار که صاحب

دنیایی، یا این‌که وزن حرکت گام‌ها بیانگر اهمیت و مقام رئیس گروه خواهد بود و آیا هنگام راه رفتن سرش را مانند یک جهانگرد بی‌ملاحظه از یک‌سو به دیگر سو می‌چرخاند و حتی بدتر... آیا او مانند یک اصلاح‌طلب ساده‌لوح مشحون از اشتیاق به مهربانی است یا خیر؟ می‌بایست از پس نخستین تمرین برمی‌آمدیم، تمرینی که در آن زندگی و نمایش به هم می‌رسند: چه‌گونه راه رفتن، بیشتر و کمتر نبودن از آن‌چه واقعاً هستیم فقط کمی خونسردتر و کمی روراست‌تر از معمول بودن... همه و همه می‌بایست اجرا می‌شد.

در روستاها می‌خواستیم که رئیس ده را ببینیم. در جمع ما آفریقایی هم بود ولی از آن‌جایی که در این قارهٔ بزرگ هر چند کیلومتر زبانی دیگر سربرمی‌آورد آفریقایی‌های جمع ما هم ابزاری برتر از ما برای برقراری ارتباط نداشتند. خوشبختانه حتی در دوردست‌ترین روستاها کودکانی بودند که ناگهان ما را محاصره می‌کردند و شروع به گفت‌وگو و ادا درآوردن و پنهان شدن پشت یکدیگر می‌نمودند و همیشه در جمع این بچه‌ها کودکی بود که با شجاعت پیش می‌گذاشت، پسری که به مدرسه رفته بود و هر روز برای مدرسه رسیدن ۲ ساعت پیاده‌روی کرده بود و بااعتمادبه‌نفس می‌خواست که از توانایی‌اش در صحبت به انگلیسی یا فرانسه برای کمک به ما استفاده کند. ما هم به دنبال او می‌رفتیم تا به جایی برسیم که رئیس ده در جای همیشگی‌اش می‌نشست ــ زیر یک درخت ــ و در هر دو طرفش گروهی از مردان با صورتی چروکیده و ابهتی باستانی و قابل احترام نشسته بودند.

پس از چند بار تعظیم و صداهای از سر احترام، رئیس از ما می‌پرسید که چرا این‌جا هستیم. سؤال رئیس از جنس سؤال‌هایی بود که بارها روزنامه‌نگاران و منتقدین و استادان از ما پرسیده بودند. در خانه پاسخ به این پرسش نیازمند کلی واژه است و جرو بحث تا موفق بشوی آن جو بدگمانی را بشکنی. اما در آفریقا پاسخ این سؤال یک جمله بود: «اومدیم

این‌جا که ببینیم آیا می‌شه بین مردم جاهای مختلف دنیا ارتباط برقرار کرد.» این جملهٔ ما ترجمه می‌شد، سپس آن مردان پیر پچ پچ می‌کردند، سرشان را تکان می‌دادند و رئیس ناگهان می‌گفت: «خیلی خوبه. خوش آمدید.»

سپس تنها کاری که می‌ماند این بود که فرش‌مان را باز کنیم و تمام اهالی روستا هم دورمان جمع می‌شدند. به این ترتیب دریافتیم که تماشاچی ایده‌آل ترکیب و ترتیبی کاملاً طبیعی دارد: روی زمین چمباتمه می‌زند ــ هر چه نزدیک‌تر به بازیگران ــ علاقه‌مندترین تماشاچیان، یعنی بچه‌ها و مادرهاشان، بعد مردان پیر، بعد جوانان که بعضی به دوچرخه‌شان تکیه داده‌اند و با بدبینی به ما می‌نگرند. یک بار در یکی از روستاهای کشور صحرا به‌نام توآرگز، چند نفر که صورت‌هایشان را پشت نقاب‌های آبی پررنگ‌شان پنهان نموده بودند سوار بر شتر، پشت آخرین ردیف از تماشاچیان ایستادند و انگار که از لژ سلطنتی به تماشای کار بنشینند اجرای کار ما را تماشا کردند. حتی پیش از آغاز نمایش هم ارزش فراوان نورپردازی با خورشید را دریافتیم: هیچ تظاهری در کار نبود. ما در مقابل تماشاچیان بودیم و تماشاچیان در برابر ما و همدیگر را کاملاً شفاف می‌دیدیم.

اما چه گونه می‌بایست کار را آغاز می‌کردیم؟ پیش از سفر تلاش نمودیم که خود را برای این لحظه‌ها آماده کنیم و ایده‌هایی فراوان و درون‌مایه‌هایی بسیار را بررسی کرده بودیم. ولی هنگامی که در شرایط واقعی قرار گرفتیم فهمیدیم که انتقال این بررسی‌ها به دنیایی ناشناخته چه‌قدر غیرممکن است.

از آغاز کار فرش ما ناشناخته بود. و این ناشناختگی بین تفاوت میان زندگی روزمره و نمایش است. همین‌که روی فرش قرار می‌گرفتی، جوش و خروشی نو، تمرکزی نو، آزادی‌ای نو و... همگی سریعاً ضروری می‌شود. بازیگران بیشتر و بیشتر از این چالش همیشگی سردرمی‌آوردند. همین‌که گام بر فرش می‌گذاشتند مسؤولیتی را می‌پذیرفتند که با آن‌ها بود تا زمانی که از

روی فرش کنار بروند.

در نخستین روستا، چیزی را که بارها از آن سود برده بودیم در میان گذاشتیم: وسط فرش یک کارتن مقوایی قرار داشت. برای تماشاچیان و ما این کارتن واقعی بود. بازیگری برمی‌خاست و به سویش می‌شتافت. چه چیزی توی جعبه است؟ هم‌چنان که بازیگر می‌خواست جواب این سؤال را بداند تماشاچیان هم مشتاق دانستن این موضوع بودند بنابراین به وجه مشترکی از کار رسیدیم که از آن‌جا خیال به میانهٔ زندگی می‌جهد. باری دیگر، یک جفت کفش و مردی پابرهنه موضوع کار بود و این بار هم موفق به دست یازیدن به نقاط مشترک شدیم. یک تکه نان و دو نفر که به آن زل می‌زنند و در همین حال سومی از راه می‌رسد. سعی می‌کردیم تا آن‌جا که می‌شود ساده‌تر کار کنیم. از هیچ عبارت موسیقی یا زبان آهنگین استفاده نکرده‌ایم. هر چیزی می‌تواند یک نقطهٔ شروع باشد، به‌شرطی که به اندازهٔ کافی ساده باشد.

شب‌ها هنگامی که کمپی می‌ساختیم، همیشه در محاصرهٔ افراد روستا قرار می‌گرفتیم و آن‌ها به ما خیره می‌شدند و از آیین‌های عجیب و غریب ما نظیر مسواک زدن و... متعجب می‌شدند. همین موضوع ما را به درک این واقعیت رساند که آسان‌ترین راه آغاز یک اجرای نمایشی ارایهٔ خودمان است همان‌طوری که هستیم بنابراین نخستین ارتباط هر اجرا را با قدم زدن در اطراف فرش آغاز می‌کردیم و درواقع خودمان را به نمایش می‌گذاشتیم. این آغاز موفق می‌نمود ولی از حرکات ناجورمان در برابر بدن‌های ورزیدهٔ تماشاچیان خجالت‌زده می‌شدیم. روزی پس از پایان کار بداههٔ یک رقص با یکی از بزرگان روستا صحبت می‌کردم و به‌خاطر ناکارآمدی‌های بدنی و ضعف‌های فیزیکی‌مان معذرت‌خواهی می‌کردم. او مدتی اندیشید، سپس سرش را تکان داد و گفت: «هر قبیله‌ای حرکات ویژهٔ خودشو داره که خیلی هم محدوده و همیشه همون حرکات رو تکرار می‌کنه. ولی ما هیچ‌گاه حرکات جدیدی رو یاد نمی‌گیریم که جزوی از فرهنگمون نباشه. حتی نمی‌دونیم که

چنین چیزهایی وجود داره. حالا، دیدن این‌ها برای ما خیلی مهمه.»

سمینارهای زیادی دربارهٔ مسایلی مثل: «کارکرد تئاتر» و «فایدهٔ تئاتر» و... برگزار می‌شود. ولی برای ما در مواردی معدود و یک ساعت پس از آغاز کار در یک روستا چیزی رخ می‌داد. در حقیقت به‌وسیلهٔ نمایش‌مان «چیزی» را ارایه می‌کردیم و در این موارد همهٔ روستا پیشنهاد ما را با آغوش باز می‌پذیرفت. اگر می‌خواستیم بنشینیم و بخندیم، دست بدهیم و پیشکش‌هایی به آن مردم بدهیم تا حسن نیت ما را بفهمند ممکن بود سالی بگذرد و دیوار بی‌اعتمادی میان ما فرو نریزد. ولی اجرای نمایش کاری واقعاً قدرتمند است و بر تمام تماشاچیان تأثیر می‌گذارد. تصویر و صورت‌ها فراموش می‌شود و چیزی هم درون تماشاچی روشن می‌شود.

البته آغاز نمایش از یک وجه مشترک [عامل مشترک] کافی نیست. یک اجرای نمایشی نیازمند گسترش و بسط یافتن است. خیلی راحت می‌شود با یک سری جوک‌های درپیتی و کمی کله معلق کار را ادامه داد زیرا این کارها همیشه به‌خوبی پیش می‌رود و از همین جاست که مشکل آغاز می‌شود. با استفاده از مسایل ناشناخته و ناآشنایی که در خانه[1] تمرین کرده بودیم سعی در فراهم نمودن اجراهایی با کیفیت بالاتر و ژرفای بیشتری داشتیم. بنابراین به استفاده از آهنگ‌ها و حرکات کاملاً رسمی پرداختیم و برای این کار از چوب‌های بامبو کمک گرفتیم. گاهی هم با تغییر و تقلید صدا یا تغییر لحن سعی می‌کردیم سکوت ناشی از تحیر را در میان تماشاچیان بپاشیم. ولی این حرکات جداگانه کلیتی واحد را تشکیل نمی‌داد و ما احساس نیاز برای ایجاد وحدت در این کلیت را به وضوح حس می‌کردیم. تمرین‌های ما در پاریس برای تقلید صدای پرندگان درواقع از یک داستان پارسی قدیمی نشأت می‌گرفت. منطق‌الطیر تمثیلی صوفیانه از یک دسته پرنده است که سفری پرمخاطره را با هدف یافتن سیمرغ می‌آغازیدند تا پادشاه پنهان خود را

---

۱. کشور مبدأ

ملاقات کنند. بسیاری از المان‌های کمدی و دردناک این داستان عین همان چیزی بود که برای ما در سفر آفریقا رخ می‌داد. سفر خیلی بی‌رحم نقاب از رخ هویت آدم و مکانیسم‌های دفاعی‌اش برمی‌دارد. ما هم همین ویژگی سفر را نقطهٔ آغاز یک سری اجراهای بداهه نمودیم. ما هر روز مشحون زیبایی پرندگان نشسته بر درختان اطراف اردوگاه‌مان می‌شدیم و می‌توانستیم کار را با صدای پرندگان آغاز کنیم. این آغاز تماشاچیان را خوش می‌آمد و آن فصل مشترک راکه همیشه نیاز داشتیم برایمان ایجاد می‌کرد. سپس کاراکتر پرندگان شکل می‌گرفت و جریان نمایش خود را هویدا می‌کرد. گاهاً هنگامی که شب‌ها بازی می‌کردیم تاریکی ما را فرای توانایی‌های معمول‌مان می‌برد گویی که به شکرانهٔ پویایی دنیای اطراف‌مان تبدیل به فراافکنی‌هایی از قوهٔ تخیل جمعی توانگرتر از توانایی‌های عادی‌مان می‌شدیم.

گاهاً به انسان‌شناسانی برمی‌خوردیم و همیشه با هم اختلاف نظر پیدا می‌کردیم. زیرا انسان‌شناسان معتقد بودند که جنبش اندام و هر رسم و هرگونه بیان فرهنگی چیزی بیش از نشانه‌هایی رمزگذاری شده و منحصر به آن فرهنگ نیست. در پاسخ ما می‌گفتیم که نمایش دقیقاً چیزی خلاف این را اثبات می‌کند و تجربه‌های هر روزی ما هم همین را اذعان می‌نمود. بوسیدن لب‌ها یا مالیدن دماغ به یکدیگر شاید ریشه در فرهنگی خاص داشته باشد ولی مهم علاقه‌ای است که این حرکات بیان می‌دارند. «عشق چیست؟ اگر جسم داره نشونم بده.» این حرفی است که می‌توان از یک رفتارگرای[1] بدبین انتظار داشت. ولی بازیگر نیازمند پاسخ گفتن به این سؤال نیست. زیرا احساسات نادیدنی کار او را جان می‌بخشد. مسلمانان دست بر قلب‌شان می‌گذارند، هندوها دست‌هایشان را به هم می‌چسبانند، ما دست می‌دهیم، دیگران تعظیم می‌کنند یا زمین ادب می‌بوسند. همهٔ این حرکات معنایی یکسان را بیان می‌کنند و با توجه به این‌که بازیگر می‌تواند آن کیفیت ویژه را

---

1. Behaviorist

در درونش بیابد، همهٔ این‌ها برای او بامعنی است. اگر این کیفیت وجود نداشته باشد تمام حرکت‌ها و اشاره‌ها توخالی و بی‌معنی می‌شود. می‌توان وارد روستایی آفریقایی شد و بی‌خودی خندید بدون این‌که کسی را تحت تأثیر قرار داد. اگر ظلم و خشونت پشت لبخند پنهان شود خیلی زود خود را نشان می‌دهد. اما اگر یک بازیگر بخواهد احساسی ژرف را منتقل کند اگر حقیقت آن احساس وجود داشته باشد همهٔ تماشاچیان آن را به‌راحتی می‌فهمند حتی اگر نشان بیرونی آن مثل گوهری در مشت بازیگر پنهان شده باشد.

روزی در شمال نیجریه «هلن میرن» که دقیقاً پیش از ترک پاریس به گروه ما ملحق شد تصمیم به پذیرفتن چالشی نهایی گرفت تا کارش را از صفر شروع کند. بدون هیچ اخطاری این بازیگر به میانهٔ فرش پرید و در وسط فرش ولو شد. ناگهان چند مرد جوان جلو آمدند تا به او کمک کنند زیرا خیال می‌کردند یک بیماری خطرناک او را از پا انداخته بود. بنابراین فهمیدیم که حتی ایدهٔ «ساختگی بودن نمایش» هم آن‌چنان که ما می‌اندیشیدیم واقعیت ندارد. هیچ چیزی قطعی و مطمئن نیست. حتی یک اجرا هم خودبه‌خود یک اجرا نمی‌شود. حتی قواعد همهٔ بازی‌ها و مسابقات می‌بایست مرتب تأیید شود.

از آن پس راه رفتن تبدیل به پیش‌درآمد همیشگی اجراهایمان شد. آن مجموعهٔ ناهمگون از ۱۱ بازیگر متفاوت خود را به تماشاچیان ارایه می‌دادند و همراه این چرخش در اطراف فرش‌سازهای کوبه‌ای با ضرب‌آهنگ‌های ویژهٔ خود به صدا درمی‌آمدند. سپس درجا ثابت می‌ایستادند، یا سکندری می‌خوردند، می‌پریدند، به هم می‌خندند یا روبه‌روی هم می‌ایستادند و به شوخی می‌پرداختند تا این‌که احساس نیاز به یک بازی رخ می‌نمود و موقعیتی برای تکامل پیدا می‌شد. روشنایی روز چگونگی آغاز یک درس جدید را وقتی که چیزی برای پنهان کردن بازیگران وجود ندارد، به ما

می‌آموزد. برعکس از آن‌جایی که تماشاچیان شروع به اعتماد کردن به بازیگران می‌کنند خود را وارد آن بازی و نمایش می‌کنند. یک کارگردان محلی باافتخار می‌گفت:

«نخستین بار بود که ادیپ در نیجریه اجرا می‌شد. ما آن را با ظرافت فراوان با فرهنگ خودمان تطبیق دادیم. داستان در شهر اوشوگبو اتفاق می‌افتد و ادیپ پدرش را سر تقاطع، یک مایل دورتر از این‌جا پیدا می‌کند.» تماشاچیان همهٔ صندلی‌ها را اشغال می‌کنند و حتی در حیاط و روی دیوارها هم می‌نشینند. کودکان هم روی درختان یا بر شانهٔ پدران‌شان جا خوش می‌کنند. مردانی ترکه‌به‌دست بچه‌ها را از روی صحنهٔ نمایش بیرون می‌رانند و سپس اجرا آغاز می‌شود. مردی چاق و خپل با صورتی خندان روی صحنه می‌آید و به زبان یاروبایی[1] شروع به سخن گفتن می‌نماید. تماشاچیان او را دوست دارند و به لطیفه‌هایش می‌خندند. او چه کسی می‌تواند باشد؟ شروع می‌کنیم به جست‌وجو در میان شخصیت‌های نمایش سوفکل تا او را بیابم. «چهره‌ای تحسین‌انگیز وارد می‌شود. او نابیناست. حالا نشانه‌ای برای بازشناختن‌شان پیدا می‌کنم. تازه‌وارد می‌بایست «تیزریاس» باشد. او با عصبانیت با مرد چاق صحبت می‌کند. تماشاچیان از خنده ریسه می‌روند. من با دیگران درگوشی حرف می‌زنم. همه موافقند. بله. آن مرد کوتاه قد می‌بایست ادیپ باشد. می‌دانیم که تماشاچیان از شهرت تراژدی ادیپ هیچ خبری ندارند و نمی‌دانند که شخصیت اصلی داستان گام به گام به سوی سقوط[2] خویش پیش می‌رود و برای همین است که آغاز نمایش که شامل همهٔ پاره‌های کمدی می‌باشد برای آن‌ها خنده‌دار است. ادیپ مهربان و نیرنگ‌باز کاراکتری است که در هر روستایی نظیرش یافت می‌شود. تماشاچیان از پیش می‌دانند که او سؤال‌های عوضی خواهد پرسید، سؤال‌هایی که او را به دردسر خواهد انداخت و تماشاچیان با میل و رغبت هر قدم اشتباه او را پیگیری می‌کنند.

---

1. Yoruba 2. Catastrophe

در همان صحنهٔ شادمایشی[1] که در نمایش سوفوکل کاهن را هم بر صحنه دارد همراه با گروه کُر[2] و آن چوپان پیر آغاز می‌شود. ما هم به جمع تماشاچیان می‌پیوندیم در شادی و سرخوشی‌شان. هم‌زمان در دلم دلهره‌ای آغاز می‌شود. به‌نظر می‌رسد نمایش حاوی همان روش استهزاآمیزی است که در نمایش‌های امروزین غربی معمول است، نمایش‌هایی که در آن تعالی بخشیدن و مدرنیزه کردن کار آن را به ابتذال می‌کشد. و در نهایت ما را از همهٔ سطوح انگیختگی و عاطفهٔ گرانبهاتر از تمامیت از آن‌ها جدا خواهد ساخت. ولی هم‌چنان که این سوءظن‌ها در ذهنم شکل می‌گرفت، ناگهان صدای خنده متوقف شد. «تو پدر تو کشتی.» ادیپ در جای خودش خشکش می‌زند. ادیپ و بازیگران مملو از حس هراس و انزجار می‌شوند. معنای خانواده، طبیعت مقدس روابط خانوادگی همه و همه زیر سؤال می‌رود و بعد این سؤال مطرح می‌گردد که «چه کسی است که پدر خود را کشته؟» و جواب این است:

هر کس، این قهرمان دوست‌داشتنی که می‌توانست عضوی از هر خانوادهٔ آفریقایی باشد مرتکب بدترین جنایت شده بود. بدین‌ترتیب سکوت تماشاچیان می‌گفت که از این بدتر نمی‌شود. تا این‌که با آگاه شدن ادیپ و تماشاچیان از ارتکاب ادیپ به حرام‌ترین کارها یعنی همخوابگی با مادرش این سکوت بدتر و عمیق‌تر می‌شود. سنگینی و هیجان تا پایان نمایش هم‌چنان حفظ می‌شود و برای تماشاچیان و ما به‌عنوان تماشاچیان حرفه‌ای هم‌چنان تکان‌دهنده و سنگین می‌ماند. به‌علاوه این احساس سؤالی را در ذهن ما برمی‌انگیزد. این‌که تفاوت تراژدی و کمدی چیست و کجا از هم جدا می‌شوند و کجا به هم می‌پیوندند.

تقریباً در میانهٔ سفر بودیم. شب شده بود و ما در فضای بازی نزدیک یک جنگل نشسته بودیم و مشغول مرور آخرین اجرای بداهه‌مان بودیم که همان روز در یکی از روستاهای آن منطقه اجرا شده بود. ناگهان سه آفریقایی جوان

---

1. Farcical 2. Chorus

با چهره‌ای گشاده به سوی ما آمدند. پسرکی هم به آن‌ها پیوست و ثابت نمود که تنها مترجم در دسترس است. او گفت: «روستا شما را دعوت کرده. آن‌ها می‌خواهند که همراه‌شان برقصید». بدون تأمل قدم در راه گذاشتیم. این همان چیزی بود که به‌خاطرش به آفریقا آمده بودیم. ماه در آسمان نبود بنابراین به سختی جلوی پایمان را می‌دیدیم. با احتیاط پیش می‌رفتیم و کورمال کورمال همدیگر را می‌جستیم. جوانان سیاه‌پوست هم می‌خندیدند و دست ما را می‌گرفتند. حدود یک ساعت راه رفته بودیم که ناگهان جنگل تنگ شد و تاریکی به رنگ خاکستری ناآشکاری ختم شد. متوجه شدیم به روستایی نزدیک شده‌ایم. هم‌چنان که به فضای باز نزدیک می‌شدیم پچ‌پچ‌هایی می‌شنیدیم که حاکی از حضور روستاییان بود ولی هم‌چنان از تشخیص روستاییان عاجز بودیم. سپس آواز خواندن آغاز شد. آوازی که آرامی‌اش نشان می‌داد که ما در جای اصلی (مکان اصلی) نیستیم. هم‌چنان که چشم‌هایمان به نور کم آن‌جا عادت کرد جمعیتی گرد هم آمده را تشخیص دادیم و بعد هم فهمیدیم که مراسم مُرده‌سوزی در حال اجراست. کنار درختان ایستادیم، بی‌حرکت، درحالی‌که تحت تأثیر قرار گرفته بودیم و گیج شده بودیم. چرا ما را به این‌جا آورده بودند؟ هوا تاریک‌تر شد. آوازها از نو آغاز می‌شدند و به آخر می‌رسیدند و ما هم‌چنان منتظر، شاهدان ساکت این مراسم بودیم. پس از چند ساعت، پیکری سایه‌وار نزدیک‌مان شد و با ما صحبت کرد. پسر کوچک ــ مترجم ــ گفت: «شما باید بخوانید».

واقعاً آن صدا از کجا آمد؟ آغازش کجا بود؟ ما می‌خواندیم یا آواز به دهان‌مان گذاشته می‌شد؟ هیچ پاسخی به این پرسش‌ها نبود. سال‌ها سعی در اجرای بداههٔ یک سرود می‌کردیم و حالا نخستین بار بود که چیزی تماماً نو رخ داده بود. هم‌سرایی غریب و زیبایی به‌وجود آمد. درواقع ما وسیله‌ای بیش نبودیم. شب، جنگل و شرایط آن را ایجاد کرده بود. با روستاییان یکی شده بودیم، زیرا مرگ را می‌شناختیم پس در غم ایشان شریک شدیم. وقتی

اجرامان تمام شد همه جا را سکوت فرا گرفته بود. در دل همان تاریکی به سمت اردوگاه‌مان به راه افتادیم بدون این‌که حتی یک چهره را دیده باشیم. نفهمیدیم که چرا دعوت شدیم تا آن لحظه را با آن‌ها شریک باشیم و همین‌طور کیفیت ــ چیستی ــ چیزی که این‌قدر توانایی‌مان را افزوده بود برایمان نامشخص باقی ماند.

ایفه[1] شهری است که سیاه‌پوستان یوروبا آن را مرکز هستی جهان می‌دانند و فکر می‌کنند که نخستین مرد در این نقطه از یک زنجیر پایین آمد. و براساس پیمان ازلی هر روز در این نقطه زندگی از نو آغاز می‌شود. در این مکان بازاری برای بُزفروشان وجود دارد و در میانهٔ این گسترهٔ ناهموارِ کاملاً معمولی چند سنگ قرار گرفته است. در طول روز تجارِ شهرهای دیگر از میان این سنگ‌ها می‌گذرند، بچه‌ها بر روی این سنگ‌ها بازی می‌کنند و بزها آن‌ها را کثیف می‌کنند. با تاریک شدن هوا غریبه‌ها بازار را ترک می‌کنند و بازار ویژهٔ عبادت می‌شود. عبادت‌کنندگان هیچ کاری برای تمیز کردن این نقطه نمی‌کنند. حتی آن را زیبا نمی‌سازند تا به چشم‌های پرهیزکار مقدس‌تر بیاید. این نظر آن‌هاست که این سنگ‌ها را مقدس می‌کند و این‌چنین امری عادی را به امری مقدس تبدیل می‌کنند بدون این‌که ظاهراً آن را تغییر دهند.

به‌نظرم یکی از اساسی‌ترین پایه‌های نمایش عدم نیاز به تلاشی نافرجام و غیرقابل باور برای تغییر ظاهر محل نمایش است. هیچ نیازی به جواهر مصنوعی و قدم‌های مثلاً طلایی وجود ندارد. ما از هر چیزی می‌توانیم استفاده کنیم: یک رنگ، یک جام و اگر در اجرا با این ابزار آن کیفیت و شورمندی مورد نیاز را به‌دست آوریم می‌توانیم آن ابزار را به‌طور گذرا به طلا تبدیل کنیم. به همین‌جهت همیشه هنر نقال‌های سنتی را می‌ستایم. در هندوستان نقال‌ها همهٔ داستان مهابهاراتا[2] را با استفاده از یک تسبیح و فقط یک تسبیح صور خیال خویش را به مخاطب منتقل می‌کنند. هم‌چنان که آواز

---

1. Ife 2. Mahabharata

می‌خوانند یا صحبت می‌کنند تسبیح‌شان تبدیل به شمشیر، نیزه، چماق یا دم میمون و حتی خرطوم فیل می‌شود. همان تسبیح لحظه‌ای بعد خط افق را نشان خواهد داد یا صف سربازان را و موج دریا خواهد شد و رعد آسمان و جنازه‌ای بی‌جان و در آخر خدایانی جان‌بخش.

طی سفرمان به نیجریه افرادی را دیدیم که به حالت تسخیرشدگی می‌رسیدند. پیش‌تر در ایران و هاییتی افرادی را در عالم خلسه دیده بودم. در آغاز بسیار تحت‌تأثیر قرار گرفته بودم ولی تدریجاً فهمیدم اتفاق فقط قرار گرفتن این افراد در زنجیره‌ای محدود از جنبش‌های هیجانی[1] تشنجی[2] است که در همه جای دنیا از الگویی یکسان پیروی می‌کند. در این حالت‌ها هیچ دگردیسی واقعی‌ای رخ نمی‌دهد و هیچ دروازه‌ای به جان‌های تازه گشوده نمی‌شود. بنابراین پدیدهٔ تسخیر شدن ــ مسخر عالم بالا شدن ــ تبدیل به رخدادی ناراحت‌کننده و ناجالب می‌شود. البته در نیجریه به سنت بی‌همتایی از تسخیرشدگی برخوردم که ویژهٔ سیاهان یاروبا است و متضاد همهٔ عوالم «تسخیرشدگی‌ای» بود که می‌شناختم. در آن‌جا رامشگری که به تسخیر یکی از خدایان درمی‌آمد وجود خود را در وجود آن خدا نمی‌باخت، بنابراین دچار حالت خواب‌انگیختگی[3] که هشیاری‌اش را زایل می‌کرد نمی‌شد. حتی هنگامی که به تسخیر کامل درمی‌آمد، هم‌چنان کاملاً هوشیار می‌ماند. اگرچه خدا و نه رامشگر ارادهٔ بدن را در اختیار دارد، حرکات رامشگر کاملاً به درک او از طبیعت آن خدا بستگی دارد. به زبان تئاتری می‌شود گفت که حرکت‌های رامشگر بسته به درک او از نقشش بود. وقتی که جوانی تازه‌کار در این مراسم‌های مذهبی شروع به رامش می‌کند تا یکی از خدایان را به خویش بخواند درک احساسی و شعوری‌اش از خدا آن‌قدر ابتدایی است که خدایی ویژهٔ تازه‌کارها بر او نازل می‌شود. با گذشت زمان، ژرفا یافتن درک همان جوان در برداشت او از خدایان نمود می‌یابد. هنگامی که این جوان پا به سن

---

1. Hysteric 2. spaymodic 3. Hypnotic هیپنوتیک

می‌گذارد و نخست کاهن می‌شود و بعد یک استاد، اجرای او هم به پختگی می‌رسد. فرایندی که به ژرفناکی این تقلید می‌انجامد بسیار باشکوه و ستودنی است و دربرگیرندهٔ همهٔ زندگی است، درست شبیه به همانی که یک مسیحی از آن با عنوان سرمشق‌گیری از مسیح یاد می‌کند.

خیلی وقت‌ها بازیگر می‌تواند زندگی‌ای بر صحنه داشته باشد و دنیایی کاملاً جداگانه در دنیای بیرون. اغلب در گذر زمان تجربه‌های نمایشی پالوده‌تر می‌شود، درحالی‌که تجربه‌های خانه و دنیای بیرون همان‌طور یکنواخت باقی می‌ماند و بازیگر پیر در خویش هیچ باقی‌مانده‌ای از آن‌چه بر صحنه جان بخشیده برای خود نگه نمی‌دارد. تدریجاً قانع شدم که این رخداد، اجتناب‌ناپذیر است. این دو گسترهٔ پیشرفت فرد را می‌توان به هم پیوست، فقط در صورت پیوستن این دو گستره، آن‌ها از هم جان می‌گیرند. هنگامی که می‌بینی چه‌قدر از استفاده از تجربهٔ نمایش در زندگی روزمره دورافتاده‌ای آن‌گاه این سلوک را دوباره می‌آغازی و شاید این‌بار از راهی دیگر.

به آمریکا رفتیم تا با یک گروه تئاتر مکزیکی‌تبار به نام ال تئاتروکمپسینو و کارگردان استثنائیش «لویز والدز» کار کنیم. در آغاز خیلی تعجب کردیم. به روستایشان دعوت شده بودیم تا بفهمیم که در دنیای امروز کالیفرنیا یک روستا هیچ شباهتی به آن‌چه در آفریقا دیده بودیم ندارد. همین‌طور ناهمخوانی جویبارها زمین پر از خرمن را با تصویر انگلیسی «مزرعه» دریافتیم. مکزیکی‌تبارهایی که با آن‌ها آشنا شدیم درواقع جزیی ناخواسته از فرآیند صنعتی شدن هستند. خیلی از آن‌ها از مرز مکزیک به‌طور غیرقانونی رد شده بودند و تمام اعضای خانواده در شورلت‌هایی درب و داغان که بخشی از زندگی در حرکت‌شان بود زندگی می‌کردند و به‌این ترتیب در حفظ پیوندها با سنت‌های باستانی‌شان که در رگ و پوست‌شان ریشه دوانیده بود می‌کوشیدند. آن‌ها نخستین درس‌های نمایش را از متن خشن زندگی آموخته

بودند. ایدهٔ نمایش هم از سر اجبار به وجود آمده بود، اجباری که حاصل اعتصاب کارگران مزرعه ــ هوالِگاها ــ بود. اعتصابیون مسلح در یک سوی تیرک‌های مزرعه می‌ایستادند و از کارگران بی‌میل به اعتصاب می‌خواستند که به جمع‌شان بپیوندند.

هنگامی که جروبحث‌ها و اندرزها و پندها کارگر نمی‌افتاد، آن‌ها شروع به اجرای بداهه‌هایی درخشان با اداهایی وحشیانه و انگارهایی پرتکاپو می‌نمودند. درواقع خشم و شوخی بدن‌های آموزش‌ندیدهٔ آن‌ها را به ابزاری بسیار حرفه‌ای بدل می‌ساخت. همین‌طور فشار اعتقادات‌شان آن‌ها را به موفقیت‌هایی فرای انتظارات‌شان می‌رساند تا این‌که موفق شوند کارگران را به خیابان‌ها بکشانند.

- غسل تعمید با آتش سبب ایجاد یک گروه نمایشی نامعمول شده بود که به‌سرعت راه خود را به دنیای دقیق و کاربردی درک فرایند نمایش باز کرد. صبح اولین روز ملاقات‌مان والدز گفت: «وقتی دور هم جمع می‌شیم، زمان مثل همیشه می‌گذره، ولی همین‌که یکی بلند می‌شه و شروع به کار می‌کنه زمان یه جور دیگه می‌گذره. قدم اول درواقع یه تولد جدیده و پایان کار یه‌جور مرگه. در هنگام اجرا هیجان ما از درک طبیعت بی‌ثباتِ زمان نشأت می‌گیره.»

نوع احساسات این گروه بسیار متفاوت از احساسات گروه‌های سیاسی‌ای بود که در دههٔ ۱۹۶۰ می‌شناختیم‌شان. در این‌جا هیچ انشعابی میان زندگی روزمرهٔ اعضای گروه و اجراهایشان وجود نداشت. به‌هرحال مشغولیت اصلی این گروه چیزی بیش از انصاف و عدالت اجتماعی بود. حتی هنگامی که کشاورزان سوپرمارکت‌ها را تحریم کردند، درواقع دل‌نگران میراث سرخپوستان مکزیکی بودند که خون آن‌ها در رگ‌هایشان جریان داشت. میراثی که طبیعت زندهٔ زمین را و روند فصل‌ها را و موسیقی کیهانی را به آن‌ها یادآوری می‌کرد. لویز می‌گفت: «وقتی که می‌گیم قصد داریم کارهای

«جهانی» اجرا کنیم همیشه یه سوءتفاهم پیش می‌یاد. «جهانی» اصلاً بـه ایـن معنی نیست که می‌خواهیم وانمود کنیم مثل دیگران هستیم. «جهانی» یـعنی مرتبط با «جهان».» به همین ترتیب ما هم از علاقهٔ خـودمان بـه مـنطق‌الطیر صحبت کردیم و قطعه‌هایی از آن را به صورت بداهه اجرا نمودیم و فهمیدیم که درون‌مایهٔ جستار گروهی پرنده برای پادشاه افسانه‌ای‌شان همان‌قدری که به ما نزدیک بود برای آن‌ها هم ملموس و قابل درک بود.

دوره‌ای را که با هم گـذراندیم بـرای مـا هـم غـنی بـود و پـر از شـادی: روزها به منتها درجه پر از معنا بود. عشق‌هایی بـه وجـود آمـد و زوج‌هـایی تشکیل شد. رشته‌هایی از دوستی و احـساسات دوستانه بافته شد. با هـم بـه اجرای نمایش می‌پرداختیم و در شهرها و روستاهای دیگر با گروه‌هایی دیگر برمی‌خوردیم. یکی از اجراهای مشترک واقعاً به‌یادماندنی بـود چـون هـیچ تماشاچی‌ای وجود نداشت. هنگامی که کار شروع شد در فضایی که با دقت آماده شده بود ایستادیم و با ناامیدی به صندلی‌های خالی خیره ماندیم. گروه ما پیشنهاد اجرای یک ترفند قدیمی را داد، ترفندی که در آفریقا به کار می‌بردیم، به خیابان‌ها می‌رفتیم و با طبل و سروصدا مردم را بـه تـماشای کـار تشـویق می‌کردیم. همه با خنده این پیشنهاد را پذیرفتند و ما را در تجربهٔ این واقعیت که در کالیفرنیا هیچ رهگذری وجود ندارد تنها گذاشتند. بنابراین طبل‌هایمان را جلوی پنجره‌ها بردیم و به صدا درآوردیم. وقتی که ماشین‌ها پشت چـراغ می‌ماندند، راننده‌ها رفتاری دوستانه داشتند و به نظر می‌رسید که از دعوت ما خوشحال می‌شوند.

ولی همین که چراغ سبز شد راه افتادند و فـهمیدیم کـه خـیلی از آفـریقا دوریم. این‌جا زمین خیلی بزرگ بـود و وسـیع ولی هـم‌چنان بـوی شـهر را احساس می‌کردی. گروه تئاتر و کمپوسینو در یک مـیتینگ خـیلی بـزرگ از همه دعوت به تماشای یکی از اجراهایشان نموده بود. طبیعتاً ما هم با آن‌ها به راه افتادیم زیرا حالا دیگر با نمایش‌هایی کـه بـه اعـتصاب کشـاورزان جـان

می‌بخشید آشنا شده بودیم. به‌هرحال ما چیزی بیش از هم‌دردی‌کنندگانی بیگانه نبودیم. بار دیگر در دل جنب و جوش پرهیجان یک میتینگ سیاسی بودیم و به‌هرحال ناچار از تحمل سخنرانی‌های پرهیجان سخنرانان و سروصدا و تشویق اعتصابیون بودیم. این حال شبیه به پدیده‌ای بود که در دل شب، در آن دهکدهٔ آفریقایی تجربه کردیم. بدون هیچ اطلاعی از گروه ما تقاضا شد که به اجرای نمایش بپردازد. بازیگران نمی‌توانستند نپذیرند و اگرچه هیچ ایده‌ای دربارهٔ کاری که باید بکنند نداشتند جمعیت شروع به تشویق‌شان نمود. طی جریانی از بداهه‌های کمدی بازیگران‌مان خود را در مسیر فرایندی یافتند که منجر به نمود صوری می‌شد که تماشاچیان نیازمند دیدنش بودند. با مهارتی نو و طنزی جدید که به‌نظر می‌رسید به ناگهان و از طریق انرژی آن گردهمایی به ایشان بخشیده شده بود شروع به تقلید قهرمانان و شرورانی نمودند که تابه‌حال ندیده بودندشان ولی چنان به اجرای نقش پرداختند که جمعیت به تشویق ایشان دست زد.

سالِ شلوغی بود و تجربه‌های ما چنان زود رو به تکوین نهاد که گروه دیگر نمی‌توانست بگوید که با این تجربه‌ها پرورده می‌شود یا این‌که از آن‌ها به حد اشباع می‌رسد. وقتی که زمان ترک سن ژوان باتیستا رسید دیگر امکان درنگ نبود. رفتیم که در شرایطی نو با یک گروه سرخپوست آمریکایی در مینه‌سوتا شروع به کار کنیم و سپس به کانتیکات رفتیم تا رابطه‌ای را که در تئاتر ملی در فرانسه آغاز کرده بودیم با گروهی از بازیگران بااستعداد ناشنوا در آن‌جا ادامه دهیم، بازیگرانی که از تمام امکانات بدنی‌شان بهره می‌جستند تا ارتباط برقرار کنند. این فعالیت چیزهایی زیادی به ما آموخت زیرا شیوایی در حرکات ایشان نهفته بود و حتی شیوایی کار ایشان شیواتر از شیوایی کلام بود؛ کلامی که در بیان شیوایی ایشان ناتوان است.

در بروکلین دوستی‌ای صمیمانه با هاروی لیختن‌اشتاین داشتیم که ما را به یاد روزهای اجرای «رؤیای نیمه‌شب تابستان» می‌انداخت. پس از اتمام

اجرای رؤیای نیمه شب در برادوی، هاروی با اصرار از ما می‌خواست که کمی بیشتر در آن‌جا بمانیم تا در آکادمی موسیقی بروکلین به اجرای کار بپردازیم. ایدهٔ کار کردن با گروهی دیگر از تماشاچیان مرا به خود جذب کرد. با حمایت بی‌دریغ هاروی پیشنهاد تغییر جایگاه تماشاچیان از حالت معمولی را ارایه نمودیم. حتی تماشاچیان می‌توانستند با پرداخت یک دلار، روی صحنه بنشینند. این کار امکان نزدیک‌تر کردن تماشاچیان به بازیگران را تسهیل می‌کرد و تماشاگرانی که کمترین هزینه را می‌پرداختند، بیشترین نزدیکی را با کار به‌دست می‌آوردند.

تا مدت‌ها فکر و ذهنم مشغول این بود که در نمایش‌های ما آن‌ها که بیشترین لذت را از درگیر شدن در نمایش می‌برند، در دورترین فاصله نسبت به صحنه می‌نشینند. امتناع تماشاچیان ردیف‌های گران که همان ردیف‌های اول و دوم است در دخیل شدن در زندگی روی صحنه برای من در اجرای شاه‌لیر اثبات شد، هنگامی که شوالیه‌های نمایش میهمانی را به‌هم ریختند و شمشیرها و پارچ‌ها را به‌سوی صندلی‌ها پرت کردند. در این‌حال صدای نق‌نق نارضایتی از هر طرف برخاست. البته این غرولند در مقایسه با شرایطی که در اجرای «ماراساد» داشتیم قابل مقایسه نیست. آن موقع خشم مدیر یک استودیوی فیلمبرداری که برای پیشنهاد فیلمبرداری از اجرای ما آمده بود به‌شدت برانگیخته شد. او به امنیت اتاق نمایش اطمینان داشت، ولی ناگهان یک دیوانه به‌سویش تف کرد. او هم با عصبانیت آن‌جا را ترک کرد و دیگر هیچ خبری از او نشد.

در بروکلین موفق به تغییر نسبت تماشاچیان با صحنه شدیم و این کار ارزش و اهمیت خود را نشان داد. من و هاروی به ارزش‌هایی یکسان اعتقاد داشتیم و از آن پس او تبدیل به شریکی بی‌نهایت با ارزش در اجراهای ما در آمریکا شد. سال‌ها بعد او مدعی شد که می‌خواهد یکی از سالن‌های نمایش متروک را نوسازی کند تا ما فضایی برای اجرای

«مهابهاراتا» و «باغ آلبالو» داشته باشیم.

البته تا سال ۱۹۷۳ فضایی به این گستردگی مورد نیاز ما نبود. هیچ اجرای جدیدی نداشتیم و نمی‌توانستیم به هاروی قول یک کار کامل را بدهیم. به جای آن ما از پیشنهاد برای اجرا در سالن قدیمی و نوسازی شدهٔ بالهٔ «بام» خوشحال بودیم. این‌چنین بود که مرکز بین‌المللی نخستین اجرای روی صحنه را در بروکلین به نام «روزهای نمایش» روی صحنه برد. این کار شامل اجراهایی در طول روز بود که شامل نمایش، بحث و گفت‌وگو، و قطعه‌هایی از کار می‌شد که هنوز آمادهٔ اجرای کامل نبود. منطق‌الطیر موضوعی بود که دوباره سراغش رفتیم. زیرا در جست‌وجوی صورتی بودیم که همیشه از درک ما می‌گریخت. شب آخر اقامت‌مان در بروکلین به سه گروه تقسیم شدیم و هر گروه شروع به اجرای بداههٔ نسخهٔ ابداعی خودش از دیوان منطق‌الطیر نمود. سرشب میشل کولیزن و یوشی اجرایی را آغاز نمودند که بسیار ناپخته به‌نظر می‌رسید و لذت‌بخش و تماشاچیانش را به‌همراه خویش در مسیر انرژی بی‌انتهایشان راهی می‌نمود. در نیمه شب ناتاشا و بروس میرز شمع‌هایی را روشن کردند و کبوتر را جانی دوباره ساخته و تماشاچیان را به سوی خواندن درونمایهٔ نمایش سوق دادند. ساعت ۴ صبح خیلی از تماشاچیان وفادار که برای خوابیدن رفته بودند. در تاریکی شب و در سکوت شهر خواب آلوده به سالن نمایش بازگشتند. آندریاس کاتسولاس و لیز سوآدوز ملودی‌ای را به اجرا درآوردند که هم‌زمان با طلوع خورشید و آغاز سحر پیش می‌رفت. آواز آن‌ها به پایان رسید و زمانی طولانی به سکوت گذشت. سپس برخاستیم و صحنه را ترک کردیم. سفر ما به آمریکا پایان یافت.

پس از سه سال سیاحت و با هم بودن زمان آن رسیده بود که گروه صاحب مکانی ثابت شود. تقریباً همهٔ ما یا در شهر به دنیا آمده بودیم یا در فضای شهری زندگی می‌کردیم و در گرداب دنیای غرب در قرن بیستم غرق گشته

بودیم. ما هنری را صاحب بودیم و مسؤولیتی را در برابر تماشاچیان تئاتر احساس می‌کردیم. مسؤولیتی که ما را در تمام زندگی‌مان مشغول نگه داشته بود. حالا دیگر می‌بایست آن همه تجربه را سرهم می‌کردیم و می‌دیدیم که چه‌گونه می‌توانستیم به نیاز اجرا برای گروهی تماشاچی که بلیط خریده بودند پاسخگو باشیم، تماشاچی که در فضای سرپوشیده و محدود به تماشای نمایش می‌نشست.

در این هنگام بوف دِ نورد[1] سر از خاکسترش بیرون آورد، دقیقاً زمانی که نیازمندش بودیم. میشل روزن شایعاتی از وجودش شنیده بود. بنابراین روزی من و میشل کورمال کورمال و یک سری دیوار چوبی را گرفتیم تا این‌که خود را در جایی دیدیم که یادآور انبارهای قدیمی بود، انبارهایی که پر از آن چیزهای بود که در سفرهایمان اندوخته بودیم. فضای گرم و صمیمی که در آن تماشاچیان احساس می‌کنند که در دنیای نمایش با بازیگران شریک می‌شدند. فضایش واقعاً ملون و رنگارنگ است زیرا به خیالات اجازه می‌دهد تا آزادانه پرسه بزنند. این تماشاخانه می‌توانست تبدیل به تماشاخانهٔ سرگذری بشود که در آن نمایش‌هایی سردستی اجرا می‌شد یا این‌که تبدیل به معبدی برای آیین‌های مذهبی شود. تماشاخانه انگار هم سرپوشیده بود هم روباز. آن موقعی که ما با آن تماشاخانه آشنا شدیم شبیه تماشاخانه‌ها دوران تئاتر الیزابتی بود که در آن اسباب و اثاثیهٔ دنیای واقعی، مثلاً یک گل رز بدون این‌که سعی در تظاهر و وانمود داشته باشد، به اجرای نقش می‌پرداختند. فضای صحنه از بازیگر توانی می‌خواست که بتواند تمام آن فضای بزرگ را از بازی خود پر کند درحالی‌که بازیگر ما توانش را با طبیعی بودن شرایط اجرا در اتاق‌های کوچک مخلوط کرده است.

چیزی بیش از این‌که معمار این ساختمان در روسیه درس خوانده بود نفهمیدیم. ولی چرا در پایان قرن ۱۹، آن هم در جایی مثل این جاکه پشت خط

---

1. Bouffes du Nord

راه‌آهن بود و محلهٔ فاحشه‌ها و چاقوکش‌ها و سرخپوست‌های آپاچی، طاق‌های آرک‌دار طراحی شده بود؟ ما هیچ‌گاه توجیه این عمل را نفهمیدیم. تماشاخانه شخصیتی داشت. در آغاز با نمایشی موزیکال به نام «تادادا»[1] گشایش یافت. سپس نمایش موزیکالی دیگر به نام Tiens, v'la letrain quipase که مسلماً تحت تأثیر صدای ژاره دونورد ساخته شده بود به اجرا درآمد. خیلی زود مدیر تماشاخانه ورشکست شد. این اتفاق بارها رخ داد جوری که تلاش همهٔ کارگردان‌ها در جذب تماشاچی‌های بیشتر و بیشتر بود و چنین شد که برنامهٔ اجرا میان اجراهای زرد و اجراهای بسیار هنری دست به دست می‌شد. یک بار و در کمال ناامیدی نام سالن به تئاتر مولیه تغییر یافت ولی از آن‌جایی که این اقدام تأثیری در جذب مخاطب نداشت دوباره نامش به «بوف دو نورد» بدل شد. کارگردانی به نام «فرانسوا لویی پو» نخستین اجرا از نمایشنامه «دشمن مردم» اثر ایبسن را در این تالار به صحنه برد و جالب این‌که در شب نخست کار در میان صف تماشاچیان پلیس‌های لباس شخصی را می‌دیدی که از طرف وزیر عصبانی دولت فرستاده شده بودند تا دشمنان را بشناسند. این‌چنین بود که سروصدای همسایه‌های شریف و محترم!! چنان بلند شد که تلاش برای این نمایش واقع‌گرا متوقف ماند. هم‌چنین اقتباس‌هایی از کارهای زولا همراه با درام‌های بورژوایی و حماسه‌های اسکاندیناویایی و هجونامه‌ها و... اجرا می‌شد و هم‌زمان ورشکستگی مدیران ادامه می‌یافت. این زنجیره سرانجام به دورانی سیاه سیاست‌زده انجامید که طی آن نمایش‌های عمدتاً کمونیستی نظیر کار کلاسیکِ و انقلابی «قطار زره‌پوش» به نمایش درمی‌آمد.

هم‌چنان از تعداد تماشاچی‌ها کاسته می‌شد تا این‌که پس از جنگ آخرین مدیر شانس خود را با اجرای کاری از سیمون دوبووار آزمود. با شکست این طرح تماشاخانه بالاخره تسلیم شد. ساختمانی که کورمال

---

1. Ta Da Da

کورمال جسته بودیم حدود ۲۰ سال بود که به حال خود رها شده بود و فقط گاه‌گاهی افراد بی‌خانمان به دنبال سرپناه از آن استفاده می‌کردند. آن‌ها هم از سوزانیدن هر آن‌چه در دسترس بود ابایی نداشتند و چنین بود که آتش‌های برپا شده را فقط باران‌هایی که از سقف می‌چکید خاموش می‌کرد. صندلی‌ها از بین رفته بود و صحنه خراب شده بود و کف ساختمان پر از چاله‌های خطرناک شده بود.

هنگامی که ما «بوف دُ نور» را پیدا کردیم، وزیر فرهنگ وقت به ما گفت که بازگشایی این سالن ۲ سال وقت و هزینه‌ای سرسام‌آور دربر خواهد داشت. میشلین گفت: «خیلی خوب ما این کار رو سه ماهه و با هزینه‌ای خیلی کمتر انجام می‌دهیم.»

بگذارید همین‌جا به توصیف شخصیت عجیب و غریب میشلین بپردازم. میشلین نمایش به نمایش کار می‌کند و زندگی می‌کند. بسیار بی‌صبر و تحمل است و در عین باهوش، برنامه‌ریزی‌های درازمدت برایش کسالت‌آور است. حتی موفقیت برایش خیلی بااهمیت نیست. او مثل یک ژنرال می‌ماند، می‌توانی بحران و دردسری را به او ارایه بدهی و خیلی زود از او بهترین نتیجه را انتظار داشته باشی. دلیل مشکل اختلاف نظر یا کمبود بودجه، یا بیماری یا هر چیز دیگر، فرقی نمی‌کند؛ او با یک تماس آمادهٔ کار است تا به کمک ذهنی که کاملاً بی‌رقیب است راه‌حلی برای مشکل بیابد. او می‌توانست تاجری کاملاً موفق باشد. حتی شاید رئیس یک کمپانی چندملیتی باشد. او همانند تازه‌واردی به دنیای تجارت بود که پر از استعداد برای اجرای نقش در قدیمی‌ترین فضای نمایش بود. جالب این است که نه احساس نیاز به پول و نه نیاز به قدرت انگیزهٔ تشکیل هیچ سازمان معظمی نبوده است. بیشتر از اکثریت مردم او ملغمه‌ای نفهمیدنی از تضادهاست. او هیچ‌گاه علاقه‌مند به مدیریت و رهبری گروه‌های بزرگ‌تر از شمارهٔ انگشتان دست نبوده، گروه‌هایی که او می‌توانسته علاقه‌ها و خواسته‌های هر یک را تا جزیی‌ترین

جنبه‌ها بشناسد و برآورده کند. برای مدتی این توجه مداوم معطوف بـه «ژَن مورو» بود. سپس من آن‌قدر خوش‌شانس بودم که مورد توجه او قرار گرفتم.

همیشه، هرگاه او را مـی‌خواستم در کـنارم بـود. بـدون او نـه مـرکز، نـه تماشاخانهٔ «بوف دُ نورد» و نه آن سلسلهٔ دراز از آزمون‌ها هیچ‌گاه بـه جـایی نمی‌رسید. او ما را در دنیای پیچیدهٔ سیاست فرانسوی هدایت کرد تا ایـن‌که کار ما همیشه مستقل و بی‌طرف بماند و هیچ‌گاه متمایل به سوی هیچ گـروه اجتماعی و یا دستهٔ سیاسی نباشد. همین باعث می‌شد که همیشه فارغ از هر فشـار و از هـر اجـباری بـرای سـرگردان مـاندن در راهـروهای پـیچ واپـیچ وزارتخانه‌ها باشیم و بی‌نیاز از شرکت جستن در مراسم شام فـرانسـوی‌ها و رها شده از بازی‌های سفارشی و نمایش‌های فرمایشی به آرامشی دست یابیم که برای کارمان حیاتی بود. در اروپـای آن روزگـار چـنین دسـتاوردی کـار کوچکی نـبود. معمولاً از ته دل بـا طـبیعت کـارم هـمراه و هـماهنگ نـبود و «آزمایشی» و «متافیزیکال» بودن کارم برایش ناراحت‌کننده بود. با ایـن حـال نه‌تنها این جریان برایش مهم نبود بلکه برعکس هیچ‌کس مثل او و به‌خوبی او نمی‌توانست از اهداف کار ما بهتر از او دفاع کند.

به‌سرعت به بـازگشایی تـماشاخانهٔ «بـوف دُ نـورد» نـزدیک مـی‌شدیم، اشتباهات و تأخیرها گریزناپذیر بود. میشلن هـر روز بـی‌تاب‌تر مـی‌شد تـا این‌که روزی دیدیم که یک تکه چوب را با عصبانیت پرتاب کرد تا خشم خود را از تأخیر کار ابراز کند. ولی باز هم بـه پـیمان خـود پـایبند مـاند و درست سرموقع این تماشاخانه با صندلی‌هایی ناراحت‌تر و با جـلال و شکـوهی از دست‌رفته‌تر بازسازی شد و آمادهٔ اجرای تیمون آتنی[1] شد. با این‌که نمایش را شکسپیر نوشته بود، ولی مورد بحث روز بود زیرا با درون‌مایه‌هایی سروکار داشت که با مسایل فرانسهٔ آن روز سروکار داشت. نمایش با درونـمایه‌هایی هم‌چون: پول، ناسپاسی و تلخی سروکار داشت. ظاهراً نمایش‌نامه همان‌قدر

---

1. Timon of Athens

برای تماشاچیان ناشناخته بود که دیوارهای درب و داغان تماشاخانه.

نسبت تماشاچی و صحنه را می‌توان از جنبه‌های مختلف بررسی کرد. به‌نظر آرتاد[1] بازیگر قربانی‌ای است در آتش که ناامیدانه و از میان شعله‌های آتش پیام‌هایی را مخابره می‌کند. گروتفسکی، از دیگر سو، بازیگر را شهیدی می‌بیند که تماشاچی جرأت همزاد پنداری با او را ندارد. تماشاچی فقط می‌تواند شاهد جسارت و جانبازی بازیگری باشد که به او، درست مثل یک هدیه، ارایه شده است. یک بار ساموئل بکت نظر محرمانه‌اش را چنین به من گفت که به‌نظر او نمایش کشتی‌ای می‌رسد که نه خیلی دورتر از ساحل در حال غرق شدن است درحالی‌که تماشاچیان ناامید از هر کمکی، از روی صخره‌های ساحل شاهد غرق شدن مسافرانی هستند که با دست تکان دادن از آن‌ها کمک می‌خواهند.

ولی سه سال سرگردانی و خانه‌به‌دوشی حاکی از نگاهی دیگر به کل داستان بود. عادت کرده بودیم که تماشاچیان را در محیط و فضای خودشان ملاقات کنیم، او را به جایگاهش هدایت کنیم و در راه بازیابی‌ای مشترک همراهی کنیم. برای همین هم تصور ما از نمایش شبیه تصورمان از داستان‌گویی بود و گروه را داستان‌سرایی می‌دیدیم که پیکرهایی بسیار داشت. کم کم راه استفاده از خیلی از آموزه‌های سفرهامان را آموختیم. بالاتر از همه نیازمند روراستی، آشنایی، و شفافیت بودیم که برآمده از تجربهٔ کار مشترک‌مان بود. گاهی جذب کارهای گذشتگان می‌شدیم و هر آن‌چه که در کار آن‌ها بزرگ‌تر از چیزی بود که ما امروز به دست می‌آوریم. هم‌چنان قیمت صندلی‌ها را پایین نگه داشتیم تا بتوانیم ترکیبی غنی از تماشاچیان بسازیم، ترکیبی که بسیار پرارزش بود.

بزرگ‌ترین مشکل‌مان خلائی بود که در نمایش فضای خالی آن را ناپخته و مقدس نامیده بودیم. چه گونه می‌توانستیم هزل‌های سردستی را با

---

1. Artaud

کیفیت‌های رازگونهٔ پر از سکوتی که گاهی در سفرمان با آن برمی‌خوردیم ترکیب کنیم؟ چیزی گرانبهاتر از خنده وجود ندارد. ولی همین گرانبها می‌تواند هم‌چنان که بر لب‌ها می‌نشیند، ارزش خود را از دست دهد. در طی سال‌ها هم‌چنان که از درون‌مایه‌های جدی به‌سوی درون‌مایه‌های کمدی می‌رفتیم سعی در کشف چگونگی گذر از این سد می‌نمودیم. می‌خواستیم معصومیت غلط‌انداز افسانه‌ها را به‌دست آوریم، زیرا هر چه افسانه ساده‌تر نقل شود، معنای عمیق‌تر و ژرف‌تری خواهد یافت. یک رقاص اهل بالی[1] در «بوف دُ نورد» به ملاقات‌مان آمد و چیزی را به ما نشان داد که هیچ‌گاه پیش از آن ندیده بودیم. در آغاز کاری نمود که برای افراد سردوگرم چشیدهٔ دنیای فرهنگ و سفر آشنا به‌نظر می‌رسید. زیرا هم‌چنان که می‌رقصید به‌نظر می‌رسید که به تسخیر قدرت‌های آسمانی درمی‌آمد. تنفس او متغیر می‌شد و به‌نظر می‌آمد که روحی شیطانی در وجودش رسوب می‌کند. تا این‌جا هیچ‌چیزی عجیب نبود. لحظه‌ای بعد کشف و شهودی رخ نمود. رقاص به سمت تماشاچیان می‌رفت، گویی که دلقکی به تماشاچیان نزدیک می‌شد تا به جوک گفتن، نقل‌قول‌های موضوعی و کنایه‌های هرزه و بی‌ادبانه بپردازد. یک دفعه او را می‌دیدی که بدل شده به روستایی‌ای که در جمع روستاییان و دردمی دیگر دوباره به دنیای خلسه‌ای بازمی‌گشت که از آن تسخیر وحشت‌انگیز ناشی شده بود. یافتن راز این گذارهای تودرتو تبدیل به هدف اصلی‌مان گشت.

روزی در خیابان‌های نیویورک به همراه مادام دوسالزمان رانندگی می‌کردم که ناگهان رو به من نمود و به‌آرامی گفت: «چرا فیلمی دربارهٔ ملاقات با مردان استثنایی نمی‌سازیم؟» همین کلمات الگوی زندگی من را برای سال‌ها تغییر داد و رشته‌ای را آفرید که از نخستین اجراهامان در «بوف دُ نورد» آغاز می‌گردید. هیچ شکی نداشتم که پیشنهاد او برای ساختن

---

1. Balinese

فیلمی از زندگی گورجیف براساس اتوبیوگرافی‌اش بر هر پیشنهاد دیگری ارجحیت خواهد یافت. در این کار، هیچ قصد فداکاری نداشتم. درواقع جریان این بود که در لحظاتی از زندگی تمام گزینه‌ها در مداری یکسان از ارزش‌ها قرار می‌گیرد. بار دیگر می‌دیدم که تصمیم‌ها را ما نمی‌سازیم. تصمیم‌ها از چیزی اساسی‌تر از نظرات ما از میان ابر رؤیاها و آرزوهامان سر برمی‌کشد. آن موقع هیچ‌کس نه به محاسبهٔ هزینه‌های تصمیم می‌پردازد و نه نتایجش را تعیین می‌کند. در این مورد پاداشی اساسی انتظارم را می‌کشید و آن پاداش همکاری با مادام دوسالزمان بود. ساعت‌ها با هم می‌نشستیم و او مرکز بی‌تحرک کلی توان انباشته بود و هم‌چنان که به بررسی جزییات متن می‌پرداختیم می‌توانستم حس کنم که با حضور او اندیشه‌ام به سطحی صعود کرده که پیش‌تر برایم ناشناخته بود و این در نتیجهٔ چالشی بود که او از من می‌طلبید.

نخستین واکنش من تصور فیلمی زنده و با روح و پویا بود که جنبه‌های افراطی و پرهیجان زندگی گورجیف را منعکس می‌کرد. ما آن را می‌ساختیم تا گورجیفی را معرفی کنیم که زندگی‌اش در هاله‌ای غلیظ از داستان‌های عجیب و غریب پیچیده شده بود.

به نظر می‌رسید که این موضوع امکان ایجاد تصویری هیجان‌انگیز را به ما می‌داد ولی به‌زودی دریافتم که مادام دوسالزمان هیچ علاقه‌ای به چنین تصویری ندارد. او نه علاقه‌ای به ساختن فیلمی «جالب توجه» به‌صرف جالب بودن فیلم داشت و نه می‌خواست ادای احترامی به مردی کند که به‌خوبی می‌شناخت. هدف او ارایهٔ تجربه‌ای واقعی از «چیزی دیگرگون» بود که خودش در سال‌های دوستی با گورجیف درک کرده بود.

صحنهٔ نخست فیلم کاملاً مخلوق مادام دو سالزمان است زیرا چیزی از آن در کتاب اتوبیوگرافی گفته نشده است. هرگاه که برای کار روی متن همدیگر را ملاقات می‌کردیم بارها و بارها از آغاز شروع می‌کردیم اما باز کار آن‌قدر

سخت بود که راه را برای ما مسدود می‌کرد و چون همیشه از اول اول کار را آغاز می‌کردیم می‌دیدیم که به هیچ‌وجه نمی‌توانیم جلوتر برویم. غیر از رقص‌های آخر کار، سرآغاز کار موفق‌ترین قسمت فیلم بود زیرا که معنای تمام داستان را همین‌جا در خود داشت، بدون این‌که نیاز چندانی به کلام باشد، از راه نگاره‌ها و صداها.

این زنجیره نمایندهٔ مسابقه‌ای باستانی است که در فواصل پراکنده در منطقه‌ای دورافتاده و کوهستانیِ قفقاز برگزار می‌شود. برای برنده شدن در این مسابقه، لازم است که گروهی از نوازندگان «آزادانه» به اجرای بداهه بپردازند و این‌جاست که مفهوم ویژهٔ «آزادی» به‌صورتی نمایشی تبدیل به مفهوم «آرامش» می‌شود. شرایط فراهم برای شرکت‌کنندگان شدیداً دقیق طراحی شده. هر نت می‌بایست توالی منطقی و ناگزیر نت پیشین باشد، در ضمن این نت می‌بایست جزوی از یک ملودی باشد. اگر این قطعه خیلی قابل پیش‌بینی باشد هیچ ملودی واقعی شکل نخواهد گرفت و اگر این قطعه خیلی آذینی باشد، شفافیت و وضوح تسلسل کار از میان خواهد رفت. همین که آهنگ ملودی شکل گرفت دیگر نمی‌بایست منقطع گردد. این خط می‌بایست آن‌قدر ادامه یابد تا این‌که به شدتی ویژه منتهی شود، شدتی که می‌تواند صخره‌ها را بلرزاند. یافتن آهنگی چنین پیچیده بسیار سخت است ولی همین‌که این آهنگ ایجاد شد تمام کوه با پژواکی که گواه بر برنده شدن نوازنده است، پاسخ خواهد داد.

چنین صورت خیالی از ژرفنای خیالی اسطوره‌ای می‌آید ولی در فیلم این صحنه می‌بایست واقعیت ویژهٔ خود را داشته باشد؛ گوشت خود و خون خود را هم، برای همین نیازمند آهنگسازان سنتی بودیم. بسیاری از آن‌ها در اطراف ما بودند و تدریجاً گروهی شکل گرفت و از این‌جا به بعد سختی‌ها رخ نمود.

همین‌که یکی از نوازندگان شروع به نواختن می‌نمود، مجذوب

اعتمادبه‌نفس، نفس قطعه پیش‌درآمدی می‌شد که با مهارت عادی توسط نوازنده اجرا می‌شد. مادام دو سالزمان هم سعی در جلب توجه نوازنده به لحظه‌ای می‌نمود که این فرایافت نخستین به بیراهه کشیده می‌شد. شاید نوازنده به خودش اجازه می‌داد تا کمی حضورش را بکاهد در لحظه‌ای که دچار هوس‌های فردی می‌شد و شاید هم چیزی نه بیشتر از تکرار لذت‌بخش یک قطعه او را پر از لذت می‌کرد. حتی ممکن بود که طولانی بودن یک نت با کمی غلو، جریان طبیعی ملودی را مسدود کند. در طول تمرین چگونگی رسیدن هر نوازنده به تشخیص و توجه به نقطه‌ای که تیزی شنیدار او به کناری می‌رفت برای شاهدان کار، بسیار تکان‌دهنده بود. برای همین، صحنهٔ نوازندگان نمایندهٔ طرح کلی فیلم است. این صحنه سختی‌های مسیر سالکان را زیر ذره‌بین می‌گذارد، هیچ فرقی هم نمی‌کند که سالک در چه زمینه‌ای به سلوک می‌پردازد. درست همین صحنه بیانگر این واقعیت است که چه گونه بسیاری از سالکان، هرقدر هم که صاف باشند و بی‌ریا آخرسر در راه می‌مانند. در درون انسان شرایطی سخت بر تکامل قصدها و نیت‌ها حاکمند و این صحنه گویایی پویا بر ایده‌ای چنین بزرگ است.

مادام دو سالزمان می‌گفت: «کلی انرژی همیشه آمادهٔ کنش‌اند به شرطی که ما بخواهیم که دریافتش کنیم.» حرف‌هایش خیلی ساده به‌نظر می‌رسید ولی کار کردن در کنار او نشانگر این بود که ما چه‌قدر از درک لطیفهٔ این همبندگر[1] دوریم.

هر چیز مربوط به سینما برای مادام دوسالزمان جالب بود. مرتباً به تماشای فیلم می‌رفتیم زیرا او می‌خواست همهٔ فیلم‌های جدید را ببیند. ولی همین‌که عصارهٔ موضوع را درمی‌یافت از روال داستان خسته می‌شد و درست در لحظه‌ای که اکثر تماشاچیان مسحور و مسخ شده فیلم می‌شدند، ما مجبور به ترک سینما می‌شدیم. او همیشه می‌گفت که در جهان همه چیز در

---

1. Link

جنبش است و برایش سینما هم نوعی از جنبش بود. به طریق اولی درک او از ضرورت‌های [سینمایی] بی‌واسطه بود و حرفه‌ای، زیرا کنش نمایشی[1]، هم‌کلاسی‌ها[2]، هم‌سازگری، رنگ، صدا، مونتاژ،... همه و همه تجلی فرایندهای پویا و اساسی کار سینما بود که او در تمام زندگی‌اش به مطالعه‌شان پرداخته بود.

او شناختی از دوربین یا ساختارهای دراماتیک نداشت ولی درک خطاناپذیرش از حرکت او را قادر به شناخت سریع ریتم، ضرب‌آهنگ، فاصله و حتی نمای نزدیک مورد نیاز هر صحنه می‌نمود. تمام گروه، شامل تکنیسین‌ها و بازیگران، تحت تأثیر این توانایی قرار می‌گرفتند و همه در تکاپوی بدل شدن به ابزار زنده ساختن تصورات و خیالات او بودند. طبیعتاً این جان بخشیدن به‌ندرت رخ می‌داد و هنگامی که کار خوب پیش نمی‌رفت مقصرهای زیادی پیدا می‌شد ولی مادام دوسالزمان همیشه مورد احترام می‌ماند. اقتدار بی‌صدای او، حتی هنگامی که خواستهٔ او به‌آسانی انجام‌پذیر نبود، بر همه چیز و همه کس احاطه داشت.

یکی از بزرگ‌ترین سختی‌های کار ما با خود رسانهٔ فیلم بود. طبیعت سینما بسیار جادویی و جذاب است؛ تصویرهایش[3] و صدایش گوشه گوشهٔ ذهن را فرامی‌گیرد و تمام احساسات مربوط به دوری از صحنه را از بین می‌برد، پس آن‌گاه همزاد پنداری ما را با جریان فیلم کامل و مقاومت‌ناپذیر می‌کند. در تئاتر، مصراعی از یک شعر، یک آواز، یک رقص و حتی یک پرش همهٔ چیزی است که برای پدیدار شدن نهفته‌ترین مفهوم‌ها مورد نیاز است. البته در کار با دوربین این سد و مانع بسیار بزرگ‌تر است زیرا تلاش جهت فیلمبرداری از نادیدنی‌ها درواقع انکار طبیعت و ذات عکاسی است. در این فیلم، توان انگیزانندهٔ کلمات گورجیف می‌بایست با انگاره‌ها (تصویرها) و با انتخاب آدم‌های مناسب و با استفاده از پیش‌زمینهٔ طبیعتی که همهٔ این عوامل را به هم

---

1. Action 2. Dialogue 3. images

می‌پیوندد، جایگزین می‌شد. فقط در شرایطی که این المان‌ها یافت می‌شد عکاسی می‌توانست هر صحنه را بدل به سندی زنده، نه یک رویا بنماید.

جست‌وجو برای مکان مناسب ما را به مناطق دوردست ترکیه رهنمون شد؛ جایی که پیش‌زمینهٔ واقعی قسمت بزرگی از داستان بود. دریاچهٔ زیبا و بی‌تکلف وان و منطقهٔ کارس، همان‌جایی بود که گورجیف در آن‌جا به دنیا آمده بود. او در میان بقایای آنی، شهر هزار مرقد، متولد شده بود، شهری که بخشی حیاتی از داستان آن‌جا رخ می‌داد. ولی پس از ماه‌ها انتظار و بحث دیوان‌سالاری ترکیه حتی بیزانسی‌تر از آن بقایا به‌نظر می‌رسید. بنابراین سراغ جاهای دورتر رفتیم. از مرز رد شدیم و به ایران رفتیم، سپس به مصر رسیدیم تا به تجربهٔ ظریف هزاران سال سلطهٔ بیگانه برسیم، سلطه‌ای که آن سرزمین‌ها را به ویرانه‌هایی خوش‌آیند فیلم‌سازان بدل کرده بود. از مصر به جزیرهٔ لاداخ[1] رفتیم. جزیره‌ای که سرزمین دیرها و صومعه‌هایی مجلل و باشکوه در انزوا بود. هوای نایاب و درخشان جزیره بسیار عالی بود ولی برای کارهای واقعی بسیار دور از دسترس به‌نظر می‌رسید. بالاخره در افغانستان آدم‌ها و شرایط دلخواه‌مان را یافتیم.

باز همان مشکل همیشگی در صورت جدید خود را به ما نمایاند. فراتر از صورت‌های مناسبی که هر روز و هر دقیقه در بازار می‌یافتیم نیازمند بازیگران حرفه‌ای بودیم. داستانی برای سرودن داشتیم و بازیگران مناسب این داستان در جای مناسب و شرایط مناسب یافت نمی‌شدند. می‌بایست به جاهایی در جهان بازمی‌گشتیم که اجزاکنندگانش آموزش دیده باشند تا تشخیص دهند که در این شرایط آن‌چه ما می‌خواستیم چیزی فراتر از توانایی‌های معمولِ یک بازیگر است، مخصوصاً اگر این بازیگر شهروند شهری در قرن بیستم باشد. به‌تدریج جالب‌ترین گروه ممکن را با شرکت بازیگرانی از کشورهای مختلف و

---

1. Ladakh

پیش‌زمینه‌های گوناگون کنار هم چیدیم و جالب این‌که هر یک از آن‌ها به‌شکلی تحت تأثیر این درون‌مایه قرار گرفته بودند.

سخت‌ترین کار برگزیدن هنرپیشهٔ نقش گورجیف بود، زیرا این نقش را باید بازیگری برعهده می‌گرفت نه مورد تنفر آن‌هایی که برای نخستین بار می‌بود که او را به‌خوبی می‌شناختند نباشد. از آن‌جایی که دنبال کسی بودیم که تیپ و ظاهرش اصلیت ارمنی / یونانی گورجیف را به یاد آورد، جست‌وجوی خود را بر شمار بی‌شمار بازیگران دارای اصالت خاورمیانه‌ای ساکن آمریکا متمرکز کردیم. با ناراحتی دریافتیم که خودنمایی به ارث رسیده از فرهنگ آمریکایی، روش ایستادن، قوز کردن، راه رفتن خونسرد و بی‌شتاب و سر تکان دادن این بازیگران، همه و همه آن ویژگی‌های سنتی ایشان را کاملاً محو کرده است. تمام تست‌های بازیگری ما در لندن، پاریس، آتن و قاهره با ناکامی همراه بود. سپس پیشنهادی داشتیم مبنی بر این‌که شاید در یوگسلاوی، با آن‌همه قناعت در فعالیت‌های نمایشی و سینمایی فرد مورد نیازمان را بتوانیم پیدا کنیم. بازیگران زیادی را در بلگراد دیدم و خیلی زود تحت‌تأثیر قد و قواره‌شان، شخصیت‌های محکم‌شان و مهارت‌های مناسب بازیگری‌شان قرار گرفتم، مهارت‌هایی که با ریشه‌های رامه‌ای[1] ایشان مرتبط بود. ولی هیچ‌یک از ایشان حتی یک کلمه انگلیسی بلد نبود و علاقه‌ای هم به کار کردن در خارج نداشت. سپس مردی جوان، اهل مونته‌نگرو به نام «دراگان ماکسیمویچ» وارد اتاق شد. آن‌چه در چشم‌هایش بود و آن‌گونه که راه می‌رفت گویای این حقیقت بود که به آخر جست‌وجویمان رسیده بودیم. با کمک یک مترجم ــ او هیچ انگلیسی نمی‌دانست ــ فهمیدیم که او مایل به ترک کشورش است. او را به پاریس دعوت کردیم تا با مادام دو سالزمان دیداری داشته باشد و برنامهٔ یک تست بازیگری در یکی از باغ‌های دوستان‌مان را ترتیب دادیم. هنگامی که منتظر آماده شدن دوربین بودیم او با

---

۱. قومی

صبر و حوصله روی یک چهارپایه نشسته بود. سپس، در یک لحظه، پاهایش را روی هم انداخت، به سمت جلو خم شد و دستش را دور یک تکه چوب که از زمین برداشته بود قلاب کرد. بدنش آرام و بی‌تحرک و در عین حال هشیار و آماده بود. مادام دو سالزمان از این‌که دراگان بدون هرگونه برخوردی با جیف یکی از ویژگی‌های او را وانمود می‌کرد بسیار شاد و خوشحال شد.

واضح است که دراگان هیچ چیز از مردی که قرار بود نقشش را بازی کند نمی‌دانست ولی آن‌چه را که دربارهٔ او گرد آورده بودیم خیال او را به پرواز درمی‌آورد و بدین‌ترتیب آماده می‌شد تا هر نقش و لحظه‌ای که بدان نیاز است را اجرا نماید. نخستین چالش پیش روی دراگان آموختن انگلیسی بود. بنابراین او را در مدرسه‌ای در لندن نام‌نویسی کردیم. در آن‌جا او ساعت‌های طولانی و به‌طور مداوم با فداکاری و اشتیاق تحت شرایط سخت و زاهدانه در تنهایی خویش به یادگیری می‌پرداخت تا این‌که زمانی برسد که بتواند هم انگلیسی بفهمد و هم انگلیسی صحبت کند. به‌عنوان یک بازیگر می‌دانست که در فیلم چیزی که به معنای واقعی کلمه نیازمند بازیگری باشد کار بر روی نقش است. او وظیفه‌ای دلهره‌انگیزی برعهده داشت ولی در او هیچ نشانی از دلهره دیده نمی‌شد. با هر مشکل دردناکی که روبه‌رو می‌شد بیشتر به درک چیستی یک سالک نایل می‌شد حتی هنگامی که می‌بایست از حد تحمل خویش بگذرد و بند بند وجودش از سر ناامیدی آه برآورد.

هنگامی که برای تهیهٔ فیلم به افغانستان رفتیم، مادام دو سالزمان بالای هشتاد سال سن داشت، هر جا می‌رفتیم، چادری برای او برپا می‌کردیم تا بتواند از صفحهٔ تلویزیون به تماشای چیزی بنشیند که دوربین ضبط می‌کرد. پس از هر تمرین و هر برداشت او پیکی را نزد من می‌فرستاد تا انتقادی یا پیشنهادی را به من برساند. اغلب در اوج حیرت تکنیسین‌ها که از تغییر و تعویض طرح‌ها متنفر بودند به‌سرعت به‌سوی چادر او می‌دویدم و باز پیدایم می‌شد تا همهٔ آن چیزی را که طی ساعت‌ها کار چیده بودیم تغییر دهم.

روزی در ستیغ کوهی بلند کار می‌کردیم. حمل و نقل لوازم به آن نقطه می‌بایست با کمک طناب و قرقره انجام می‌شد. حداقل خدمه را در خدمت نگه داشتیم و مادام دو سالزمان را همراه با باقی خدمه در کمپ اصلی گذاشتیم. در میانهٔ بعدازظهر او به جمع ما پیوست و خیلی زود راه خود را به آن جادهٔ مال‌رو باز کرد و تمام مسیر را با کمک عصای چوبی‌اش و به‌تنهایی پیمود. دیدن او که با جدیت و آرامش از کوه بالا می‌آمد احترام ژرف همه را برانگیخت. در ادامهٔ کار همه به خواسته‌های او با احساسی سرشار از تحسین گردن نهادند.

زمان تدوین کار هم مادام دو سالزمان هر روز با ما بود و به اظهارنظر دربارهٔ نماها از نظر توالی الگوهای انرژی موجود در هر صحنه می‌پرداخت. وقتی که تدوینگر با تجربهٔ انگلیسی، جان جیمپسون، اقدام به ارایهٔ برشی خوب و مناسب می‌نمود که نتیجهٔ حک و اصلاح فریم به فریم کار بود، هیچ‌گاه مادام دو سالزمان راضی به‌نظر نمی‌رسید و همیشه پیشنهاد و تصحیحاتی نو می‌داد. سپس جان اتاق مونتاژ را ترک می‌کرد درحالی‌که زیر لب به غرولند می‌پرداخت و در عین حال به‌شدت تحت‌تأثیر پیشنهادات مادام دو سالزمان بود.

در کابل من و ناتاشا با مادام دو سالزمان در یک خانه زندگی می‌کردیم. آپارات پرسر و صدا درون جعبهٔ آهنی بزرگش در ورودی هال نصب شده بود. این ایام درست مصادف با زمان تماشای نسخهٔ اول فیلم بود که تازه از لابراتوار لندن، پس از هفته‌ها فیلمبرداری به دست‌مان رسیده بود. خیلی زود به تماشای حلقهٔ نخست کارمان نشستیم و یک ساعت تمام مشغول تماشای بخش‌های صحنهٔ آغازین فیلم شدیم. اسب‌سواران و جمعیت که در دره جمع شده بود در پایین تپه ازدحام می‌کردند تا به کار نوازنده‌ها گوش فرا دهند. توالی صحنه‌ها بسیار خوب آماده شده بود و هم‌چنان که به تماشایش می‌نشستیم همگی مملو از آسودگی و رضایت و شادی بودیم. کار همان‌طور

که می‌خواستیم خوب از آب درآمده بود و درست مثل یک مشوق برای ادامهٔ کار فیلمبرداری عمل کرد. فقط مادام دو سالزمان ساکت بود. البته با شناختی که از او داشتیم توقع شادی زیادی از او نداشتیم ولی حداقل امیدوار بودیم یک آفرین خشک و خالی بگوید، ولی وقتی که اتاق را ترک کرد همه احساس کردیم که دچار دردسر شده‌ایم.

آن شب، هنگام شام خیلی کم حرف زد و هم‌چنان در مورد نسخهٔ اول سکوت اختیار کردیم. بالاخره در پایان روز بعد او به بیان چیزی پرداخت که کم کم از طریق ژرف‌اندیشی او شکل گرفته بود. او گفت: «یه چیزی کمه» و دوباره به تکرار عبارتی پرداخت که مرتب تکرار می‌کرد: «Il ya quelque chose qui morque» او در ادامه گفت: «در این صحنه نوازندگان، جمعیت و داوران حضور دارند. با این حال یه چیزی کمه، چیزی که همشون رو به سطحی وصل می‌کنه که قابل نمایش نیست. درواقع چیزی که کمه یه ایده نیست. یه چیزی باید به‌وسیلهٔ یه کسی وانمود بشه. کسی که در درونش قدرت سنت‌های واقعی رو تحمل می‌کنه. داوران ما مناسب این نقش هستند؛ مردان خوش‌ظاهر با ریش‌های سفید ولی این کافی نیست. اون‌ها وزن لازمو ندارن. کسی‌رو می‌خواییم که گیرایی واقعی داشته باشه. درواقع، یه مرد کافی نیست، باید سه تا مرد این برنامه‌رو سرپرستی کنن و باید باورپذیر باشن. بدون حضور اون سه تا همیشه به‌نظر می‌یاد که یه چیزی گم شده. باید اونارو هم وارد کار کنیم.»

مثل همیشه بی‌خود و بی‌جهت سعی کردم واقعیت‌های فیلم‌سازی رو برایش توضیح بدهم. پنج هفته پیش آن صحنه را در دره‌ای دورافتاده گرفته بودیم، دیگر به آخر اقامت‌مان در افغانستان می‌رسیدیم. نه برنامه‌ریزی‌هایمان و نه بودجهٔ محدودمان اجازهٔ فیلمبرداری دوبارهٔ آن صحنه را به ما نمی‌داد، صحنه‌ای که درواقع پرهزینه‌ترین صحنهٔ فیلم بود و به‌هرحال برداشت ما برداشت بدی هم نبود.

مادام دو سالزمان باز هم گفت: «فقط چند تا مرد به صحنه اضافه کن».

توضیح دادم که از نظر فنی این‌کار غیر ممکن است و این‌که افزودن سه کاراکتر جدید پس از فیلمبرداری کاری ناممکن است. سپس افزودم: «به‌علاوه، ما همهٔ چهره‌های مناسب بازارو می‌شناسیم. از کجا یه نفر جدید پیدا کنیم؟»

از قیافه‌اش معلوم بود که بحث هیچ فایده‌ای ندارد. او می‌دانست که چه چیزی ضروری بود، وظیفهٔ ما هم یافتن راه‌حلی برای این مشکل بود. البته پس از بحث‌های فراوان با فیلمبردار و تدوینگر و پس از بازبینی آن بخش به‌صورت نمابه‌نما، متوجه شدیم راه‌حل‌هایی فنی برای این مشکل وجود دارد. هیچ نیازی به بازسازی همهٔ صحنه و گردآوری همهٔ بازیگران نبود. خیلی ساده با دوباره‌سازی سکو و جاگیر کردن ۲۰ نفر دیگر در موقعیت‌های مناسب همهٔ آن چیزی که برای تعدیل‌تر و تمیز شدن کار لازم داشتیم فراهم می‌شد. ولی از کجا می‌باید این سه نفر را با چنان ابهت روحانی‌ای می‌یافتیم؟

روز بعد، روز استراحت‌مان بود. در تراس خانه‌مان نشسته بودم که ناگهان سه مرد دیدم که ردای سفید بر تن داشتند و به من نزدیک می‌شدند.

خیلی پیر نبودند و خیلی محترم راست قامت راه می‌رفتند. آمده بودند که مرا ملاقات کنند و به من بگویند که بزرگان یک کارخانه هستند. دربارهٔ کار ما شنیده بودند و آمده بودند که مراتب احترام خود را ابلاغ کنند. همین‌که به ایشان نگاه انداختم فهمیدم که به صورت‌هایی خیره شده‌ام که پی‌جویش بودیم. دویدم و مادام دو سالزمان را با خودم آوردم و به‌هرحال از این اتفاقات فراواقعی حیرت‌زده بودم. نمی‌توانستم بپذیرم که ممکن است ایشان حاضر به حضور در فیلم بشوند. نشستیم و با هم سخن گفتیم، و پس از چندی حس کردم که با ارایهٔ پیشنهادم هیچ چیزی را از دست نخواهم داد. یکی از ایشان گفت: «من تا به حال فیلم ندیده‌ام.»

یکی از آن‌ها پاسخ گفت: «با این حال پسرم که در آمریکا زندگی می‌کند، به من گفته بود که موضوع از چه قرار است. من فکر کردم آن‌چه شما می‌خواهید انجام دهید، می‌تواند برای مردم مفید باشد. و اگر بتوانیم کمک کنیم، خوشحال می‌شویم تا خواست‌های شما را دنبال کنیم». و بدین‌سان چند روز بعد، آنان روی صحنه بودند و هر آن‌چه را که از آن‌ها خواسته شده بود را به سبکی حرفه‌ای و بی‌نقص به اجرا درآوردند و به صحنه جلوهٔ باشکوهی بخشیدند که بدان نیاز داشتیم.

آن‌گاه که فیلم به نمایش درآمد، برخی نومید شدند و آن را به‌سان سینمای بسیار ساده‌انگارانه یافتند و تصاویر آن بسیار عجیب و غریب و داستانش را بسیار ساده‌لوحانه پنداشتند. به‌طور قطع، آن‌گاه که فیلم به صحنهٔ صومعه‌ای دورافتاده رسید، رقصندگان با جامه‌های سفیدرنگ در آن‌جا گردهم آمدند این صحنه بی‌شک صحنه‌ای غربی از کار درآمده بود، بااین‌وجود نمی‌توان به‌سادگی از کنار منطق داستان‌سرای فیلم گذشت. بااین‌حال چنین حرکات موزون بی‌نظیر و ناشناخته‌ای چه‌قدر مهم بودند. آن‌ها پیش از این هرگز به نمایش درنیامده بودند و همان حرکات معتبری هستند که از اصول اخلاقی پیچیده‌ای بازآفرینی شده‌اند که گورجیف آن‌ها را در طول سفرهایش کشف کرده و به‌طور کامل به مادام دوسالزمان انتقال داده بود و او نیز به‌نوبهٔ خود آن‌ها را به شاگردانش آموخته بود.

آن‌گاه که فیلم به نمایش درآمد، دیدن برخی صحنه‌ها خالی از لطف نبود و بیشتر تماشاگران به‌شدت تحت‌تأثیر این حرکات موزون قرار گرفته بودند و به فقدان واقع‌گرایی موجود در داستان توجهی نداشتند.

می‌دانستم که مادام دوسالزمان رضایت چندانی از فیلم ندارد، بااین‌وجود هرگز در این مورد با من صحبت نکرد. احساس کردم که لازم است تا وی با اندیشهٔ غنی‌تری مواجهه شود و بدین‌صورت به شکوفایی لازم دست یابد، با این حال نمی‌توانستم بدون آن‌که اختلاف نظری به‌وجود آید او را رهنمون

کنم و آن‌چه که به‌درستی بدان پی برده بود، این بود که نمی‌توانست عقیده‌اش را ابراز نماید. با وجود این فکر می‌کردم که هر کس فیلم را همان‌گونه‌ای می‌بیند و می‌شنود که فیلم پیشنهاد می‌کند و این‌چنین است که شخص می‌تواند انسجام فیلم را تجربه کند.

وی از ویژگی خاصی برخوردار بود که می‌توانست به شخص معنای حقیقی جست‌وجو را نشان دهد و به سطح دیگری از آگاهی چنان معنایی بدهد که کلام دیگری نتواند با آن برابری کند.

آن‌گاه که مادام دو سالزمان در سن یک‌صد و یک سالگی فوت کرد، به‌نظر می‌رسید که عنان زندگی خویش را در دست داشته است. اکنون، مدتی از آن دوران خاکستری اندوه می‌گذرد و واقعیت وضعیت موجود نمایان‌تر می‌شود، وضعیتی که داستان زندگی ادامه می‌یابد، نسل جدید پدید می‌آید و نیاز دنیا برای درک زندگی بسیار مهم‌تر از همیشه جلوه می‌کند. راز سنت و معمای انتقال تغییر نمی‌یابد، بااین حال عوامل بسیاری هستند که همواره پابرجا می‌مانند.

باوری که مرا به «ماتیلا گیکا»[1]، به مقیاس‌های هماهنگ «گروه زرین»[2] و سپس به آموزش‌های گورجیف سوق می‌داد، این حقیقت بود که بخشی از ذهن ما نظمی را درک می‌کند که سایر موجودات قادر به درک آن نیستند و بدین‌سان ذهن انسان از امکان دستیابی به ریاضیات، هندسه، هنر و سکوت بهره‌مند می‌شود. سایر موجودات اعداد را تصور نمی‌کنند. با این‌همه، آن‌گاه که شرایط مناسبی فراهم باشد، بخشی از ذهن انسان خود نوسان‌هایی را نمایان می‌سازد که ما را به شدت تحت‌تأثیر قرار می‌دهد که سرشار از معنا به‌نظر می‌رسد و هنوز از تصورات یا محتوا تهی می‌باشد. در «بوف دُ نورد»، این رازها در کارهای عملی روزانه‌ام تأثیر به‌سزایی گذارده بودند.

---

1. Matila Ghika 2. Golden Section

همواره از درون‌مایه‌های نمادین[1] دوری می‌جستم و می‌دیدم که چه گونه دیگران به‌سان فیلی بر پشت آن سوار می‌شوند و بدان اهمیتی خاص می‌بخشند زیرا فکر می‌کردند ارزش اثر آنان را بالا می‌برد. هر وقت کسی مرا «استاد»[2] می‌خواند، عصبانی می‌شدم و این‌گونه بود که هنرپیشگان بسیاری تصور می‌کردند که عضو گروه اسرارآمیزی شده‌اند و بدین‌سان آنان ارتقای روحی خویش را در محلی جست‌وجو می‌کردند که نیاز بود تا پای خویش را محکم بر روی زمین نگاه‌دارند. اکنون بر این باورم که سال‌ها تجربه این امکان را برایم فراهم کرده است تا با چالش‌های یک‌کار به‌سان پیچیدگی در سطوح معنای مختلف هم‌چون نمایش مهابهاراتا برخورد کنم، به‌طوری که هر عضو گروه بین‌المللی می‌توانست جایگاه خویش را بیابد.

سال‌ها آرزویم این بود تا برای این اثر مهابهاراتا شکلی تئاتری بیابم و این کار برایم به‌صورت هدفی دست‌نیافتنی شده بود و آن‌گاه که ما به‌طور جدی در مورد «منطق‌الطیر»[3] صحبت می‌کردیم، به‌سان خانه‌ای ناتمام به‌نظر می‌رسید. آن‌گاه که بی‌نظمی ابتدایی «یوبو»[4] را پشت سر نهادیم و نیاز هر اجرا را با بداهه‌گویی برآورده ساختیم، به مستندی نیاز داشتیم تا گرسنگی یک قبیلهٔ آفریقایی را در «ایک»[5] به نمایش بگذارد و این‌گونه از اجرای نقشی ساده در «باغ آلبالو»[6] به توهم‌های اُپرایی گذشته در «تراژدی کارمن»[7] رسیدیم و هر یک از این نمایش‌ها برای هدفی خاص به‌کار می‌رفتند و موجب شدند تا موقعیت ما در دنیای تئاتر تثبیت شود، به‌طوری که توانستیم از پشتیبانی برخوردار شویم که برای کاری بزرگ بدان نیاز داشتیم و آن‌ها فرصتی را برای تجربه‌ای با شیوه‌های متفاوت به ما پیشنهاد کردند. برای اجرای نمایش «منطق‌الطیر» مجبور بودیم تا هر تماشاگر را با زبانی ساده آشنا سازیم و این

---

1. Symbolic 2. Guru 3. Conference of Birds 4. Ubu 5. Ik
6. The Cherry Orchard 7. The Tragedy of Carman

کار ما را به اجرای نمایش «فارس»[1] سوق داد که در روستای آفریقایی روی می‌داد و بسیار واقع‌گرایانه به‌نظر می‌رسید و «لو»[2] نام داشت و بدین‌سان صحنه به هنگام عصر آغاز می‌شد. صحنه فضایی از سادگی و راز را به‌وجود آورده بود و تماشاگر را به نوعی شعر خاص از آثار صوفیان[3] سوق می‌داد، به گونه‌ای که آن‌ها احساس نمی‌کردند که این فضای اسرارآمیز منع شده و بدشگون است. آن‌گاه که مهابهاراتا شکل گرفت، سرانجام پی بردیم که می‌توانیم به بخشی از متن شوخ‌طبعی و سادگی را بیفزاییم تا از پیچیدگی‌های دشوار اثر کاسته شود و برای این منظور، واضح بود که به همان چیزی نیازمندیم که گروه بین‌المللی آن را با آمیزه‌ای از نوآوری و سنت به تصویر می‌کشید. شاید هنر آخرین مکانی باشد که در آن‌جا ادوار تاریخی هنوز در کنار هم به حیات خویش ادامه می‌دهند.

در مادورای[4]، معبد بزرگی قرار داشت که خود نوعی شهر به حساب می‌آمد و در آن‌جا پله‌ای بود که شخص را به دنیایی دیگر می‌برد. زمان از حرکت بازنمی‌ایستد، با این حال به نظر می‌رسید که در درون آن گذرگاه‌های تاریک زمان در جریان نیست و در آن‌جا انبوهی از مردان چاقی به چشم می‌خوردند که همگی برهنه بودند، بااین‌وجود پارچه‌ای به دور کمر خود بسته بودند و در رودخانه‌ای انسانی چرخ می‌خوردند. تاریکی نور را در بر گرفت و سرانجام به اجسامی سایه‌وار و چراغ‌های نفتی منتهی شد. به‌ناگاه صدای همهمهٔ مردمان با نوای ممتد شیپورهایی درهم آویخت که از دور به گوش می‌رسیدند. روی دیوارهایی که از هرگونه زینتی عاری بودند، مؤمنان بر سر مردم گرد می‌پاشیدند و بدین‌سان بود که بدن برهنهٔ آنان سرخ‌رنگ می‌گشت یا جسم خویش را به خاک رنگین روی تنهٔ مجسمهٔ فیل‌ها یا روی سنگ‌ها می‌مالیدند. در رؤیاهای هر کودکی ماشین زمانی بود که به کاوش در گذشته می‌پرداخت و چنین ماشین زمانی در این‌جا یافت

---

1 Farce 2. L'Os 3. Sufi 4. Madurai

می‌شد که معبدی هندی بود. کافی بود در آن قدم‌گذاری و بابلی‌های[1] باستانی را در برابر خود بیابی.

شبی در بنارس[2] چراغ‌هایی که در حال حرکت بودند، به‌آرامی از دل تاریکی بیرون می‌آمدند و صدای بوق و کرنای نوازندگان آنان را همراهی می‌کرد. همان‌گونه که نزدیک می‌گشتند، چراغ‌ها طرح سه‌گانهٔ نماد شیوا را به خود می‌گرفتند و چراغ‌های نئونی به‌سان نیزه‌هایی سه‌شاخه به سر مردان بسته شده بود. به‌نظر می‌رسید که بندهایی تیره‌رنگ و دراز به‌سان ماری صفی از بردگان پشیمانِ در بند کشیده بود و گویای اسارت غریبی بود و بعدها پی بردم که طناب ضخیمی وجود داشت که به دوچرخه‌ای وصل می‌شد و آن را شخصی که شلواری کتان بر تن داشت درحالی‌که عرق می‌ریخت و با بی‌میلی به پدال‌های دوچرخه فشار می‌آورد و چرخ‌های زنگ‌زده دینام را به حرکت درمی‌آورد، این ماشین زمان بود که شما را به زبان حال بازمی‌گرداند.

معبدی در هند، محل دادوستد بود که به خیابان راه نداشت و مکانی خانوادگی محسوب می‌شد، در آن‌جا آشپزخانهٔ شلوغی بود که روحانیونی با شتاب از سر یک دیگ در حال جوش بر سر دیگ دیگری می‌رفتند تا آتش را روشن نگاه دارند، مایعات را به هم بزنند و یا تخت سنگ قربانی را با شیر چرب کنند. در آن‌جا سکوتی جز تحرک نبود و همان‌گونه که خدایان به فیل‌ها، فقیران و برهمنان روزی می‌رساندند، همهٔ آنانی که از نشانه‌ای مقدس برخوردار بودند، خمیری زردرنگ بر صورت، بدن یا بالاتنهٔ آنان نمایان بود و به‌دور از آن شور و هیجانات، پله‌هایی بودند که به سرداب‌های بزرگی ختم می‌شدند و زنان دزدکی بدان محل خنک و مرطوب راه می‌یافتند تا ساری‌هایشان[3] در اثر رطوبت به‌سان پوستی منقوش به بدن‌شان بچسبد.

زمین مملو از حشرات و موش‌ها بود و حتی هوا نیز پر از میمون‌هایی

---

1. Babylon 2. Bonares 3. Sari ساری: لباس مخصوص زنان هند

بود که در طول سیم‌های تلگراف تاب می‌خوردند یا استادانه پشت پیکره‌های کنده‌کاری شده روی دیوارهای معابد پنهان می‌گشتند. نماها از سادگی چندانی برخوردار نبودند، البته چه‌گونه می‌توانستند چنین باشند؟ زیرا در این‌جا هنر مقدس بازتابی از زندگی دنیوی بود و این زندگی که هیچ سادگی نداشت، از چنان گوناگونی بی‌پایانی برخوردار بود که همواره در حرکت بود.

هنوز برهمن[1] از چنان الوهیت دست‌نیافتنی و برتری برخوردار است که همهٔ مقررات و گرایش‌ها به‌سوی آسمان، خدا و فهم انسان را در اختیار داشته باشد. این گیتی بیکران نیازمند تقسیمی سه‌گانه است که شامل براهما، شیوا و ویشنا می‌باشند که هر کدام از هیأت‌های پیچیده و متغییری برخوردار هستند و با این‌که آنان هنوز فراتر از فهم انسان قرار دارند، به‌ناچار بار دیگر به زیر گروه‌های پایین‌تری تقسیم می‌شوند، به‌طوری که فقط از طریق شجره‌نامه‌ای دقیق است که می‌توان به روابط پیچیدهٔ خانوادگی بین عمهٔ بزرگ الهگان و منسوبان خدایان پی برد و این‌گونه است که می‌توانیم به گوناگونی تجارب روزمره‌مان نظری بیفکنیم. بدین‌سان یک معبد فقط برای یک منظور خاص نیست تا در آن به تفکر بپردازند، بلکه سفری است که تکلیف می‌شود، داستانی است که دیده می‌شود و اعتقادی است که درک می‌شود. هر مجسمهٔ تزیینی، حرکت موزون، نذر و یا پیوندی، به‌سان واژه یا جمله‌ای است که در خدمت متن می‌باشد. برای یک برهمن پیاده‌روی از یک روستا به روستایی دیگر کنشی است که او را به نور مقدس می‌رساند و به‌سان عبارتی در میان صفحات متن به‌نظر می‌رسد و گویی این موضوع از تجارب آبرین استرالیایی[2] فاصلهٔ چندانی نداشت و دیدگاه وی را به گونه‌ای تغییر داد که گویی این صخره‌ها و تپه‌ها «ابیاتی» هستند که در واژگان افسانه‌هایی نانوشته می‌گنجند.

---

1. Brahman 2. Australian Aborigine

در طی تمرین‌های نمایش‌نامه‌ای در مورد ویتنام و آمریکا بود که با جوانی هندی شروع به کار کردیم و همان‌جا بود که وی برای نخستین‌بار به واژهٔ مهابهاراتا اشاره کرد. آن‌چه را که وی تصویر می‌کرد ذهن مرا اشغال کرده بود. دو ارتش بزرگ رودرروی یکدیگر ایستاده بودند که به‌سختی کنترل می‌شدند و در بین آن‌ها شاهزاده‌ای قرار داشت که از آنان می‌پرسید: «چرا باید با هم بجنگیم؟»

بارها و بارها، من بدین تصویر رجوع کردم. روزی با ژان کلود کاریر[1] دربارهٔ نبرد صحبت کردم؛ پرسش‌هایی در مورد جنگجویان مدنظرم بود. او می‌خواست بیشتر بداند و ما به سراغ فیلیپ لاوستاین[2] رفتیم که دوست دانشمندی بود که زندگی خویش را صرف تحقیق در زمینهٔ زبان سانسکریت[3] کرده بود. از او خواستیم تا به شرح موقعیت هر دو ارتش بپردازد و توضیح دهد که آن شاهزاده کیست و چرا معنای جنگ را زیر سؤال می‌برد؟ و فیلیپ این‌گونه آغاز کرد که نام آن شاهزاده آرجونا[4] است و سپس افزود که لازم است بفهمیم که چرا خدایی به‌نام کریشنا[5] ارابهٔ وی را هدایت می‌کند و این‌چنین ادامه داد که برای درک این موضوع باید چیزهایی دربارهٔ برادران و خویشاوندان آرجونا بدانیم که چرا آن‌ها در نزاع بودند و یا این‌که چه گونه متولد شده‌اند، برای این منظور می‌بایست به زمانی پیش‌تر بازگشت می‌کردیم که آن‌ها حتی برای آفرینش دنیا در نظر گرفته نشده بودند.

شب هنگام که خیلی دیر خانه را ترک کردیم، تاریکی همه جا را فراگرفته بود. اتاق کوچکی که از کتاب‌ها و اوراق انباشته بود، به‌نظر می‌رسید که چنان حماسهٔ بزرگی در آن برپاست که به ترتیب خود را نمایان می‌سازد. روز بعد دوباره بازگشتیم و اکنون دقت یک درس نفس‌گیر و شگفت‌انگیزی بود که یکی در پی دیگری می‌آمد و همان‌گونه که داستان ادامه می‌یافت، نظم منطقی

---

1. Jean - Claude Carrière 2. Philippe Lavastine 3. Sanskrit 4. Arjuna
5. Krishna

خاصی را دنبال نمی‌کرد، بااین‌وجود فیلیپ داستان را به‌صورت شبکه‌ای پیچیده به یاد می‌آورد. سرانجام یک شب داستان به‌پایان رسید و ما آن را همان‌طوری دریافتیم که کودکی در هند آن را به صورت شفاهی و از زبان یک قصه‌گو می‌شنود. آن‌گاه که به‌آرامی خانه را ترک کردیم، خود را در تاریکی در برابر موزهٔ هنر متروکِ «سنت آندره»[1] یافتیم و اندکی درنگ کردیم. می‌دانستیم که هر دو یک تصمیم را درسر می‌پرورانیم و نمی‌توانستیم آن‌چه که شنیده بودیم را پنهان سازیم پس بدین‌نتیجه رسیدیم که می‌بایست آن را از طریق رشتهٔ تخصصی خودمان، یعنی تئاتر، به دیگران انتقال دهیم.

در طول ده سال ژان کلود در این زمینه به تحقیق و مطالعه پرداخت و این نسخه‌های داستان بودند که یکی در پس دیگری بررسی می‌شدند. بدین‌جهت کارگاه‌هایی با حضور گروه‌های مختلفی از هنرپیشگان شکل گرفت که ناتمام ماندند. گویی این همان مهابهاراتایی بود که قرن‌های متمادی به خواب فرو رفته بود و به‌ناگاه بیدار می‌شد. مهابهاراتا می‌بایست ظهور می‌کرد و در برابر دنیا می‌ایستاد. خوشبختانه ما بدین‌منظور این‌جا بودیم تا در این راه به او یاری رسانیم.

به سفرهای بیشتری نیاز بود و بدین‌منظور طی چند سال بارها به هند بازگشتیم تا مهابهاراتا را آماده سازیم. «ما» واژه‌ای بود که همواره پدید می‌آمد، زیرا سالیانی بود که این واژه دستخوش تغییر گشته بود، بااین‌وجود گروهی در هند شکل گرفت. گروه «ما» در آن‌جاگاهی شامل «موریس بنیکو»[2] و «آلن ماراترات»[3] می‌شد و آنان هنرپیشگانی بودند که به همراه یک گروه هم‌نوازی فرانسوی به اجرای بخشی از نمایش «تیمون آتنی»[4] به ما پیوسته بودند و این‌چنین سال‌ها از همکارانی ارزشمند برخوردار بودیم که مرحلهٔ آماده‌سازی سایر بخش‌ها را برعهده داشتند. آلن به هر نوع حرکتی علاقه‌مند

---

1. Saint André des Arts 2. Maurice Benichou 3. Alain Maratrat
4. Timon of Athens

بود و همواره آن‌ها را تمرین می‌کرد و برای نمایش مهابهاراتا هر آن‌چه را که دربارهٔ هنرهای زوجی مرسوم لازم بود را می‌آموخت. موریس پیش از این نقش پرنده «شانه‌به‌سر»[1] را در نمایش «منطق‌الطیر» ایفا کرده بود و این نقش حس جدیدی به احساسات وی بخشیده بود و اکنون با نقش هیجان‌انگیز کریشنا روبه‌رو می‌شد.

با وجودی که ژان کلود ده سال بود که با دقت و پشتکار بر روی اصل مهابهاراتا تحقیق می‌کرد، هرگز بدین موضوع بسنده نکرد و همواره راه را برای نقد بازگذاشت و در تمام مدت به‌طور خستگی‌ناپذیری می‌نوشت و هیچ‌گاه به ایده‌های موجز اهمیت چندانی نمی‌داد. آن‌گاه در تاکسی، اتاق هتل و سالن فرودگاه که در آن هواپیماها تأخیر داشتند و او از کار رهایی می‌یافت، به ما قدری فرصت می‌داد تا کار کنیم و پس از آن صحنه‌های جدیدی را برای ما می‌خواند. این تحقیق برای ژان کلود نقطهٔ اوج محسوب می‌شد، نه فقط بدین‌جهت که با هم کار می‌کردیم، بلکه این نسخه‌های فیلم، تجارب ادبی، مطالعهٔ وسیع و تفکرات فلسفی وی بودند که او را به اوج می‌رساندند. گویی مهابهاراتا آن‌جا بود تا تفکراتش را فرابخواند و تجربیات گسترده‌اش را گردآوری کند و من نمی‌توانستم چنین همکار برتری را تصور کنم. می‌دانستم که بدون او این طرح هرگز هستی نمی‌یابد.

هم‌چنین کانون اثر ما «کلوئه ابولینسکی»[2] بود که بار دیگر ارزش تفاهم متقابلی را به اثبات رساند که از علاقه، احترام و اعتماد نشأت می‌گرفت و این تفاهم در سایهٔ کنار آمدن با مشکلات پدیدار می‌گشت. کلوئه به هنگام اجرا در «بوف دِ نورد»[3] به ما پیوست و طراحی «باغ آلبالو» را برعهده داشت. او به متن‌ها گوش فرا می‌داد و سپس ناپدید می‌شد و به گونه‌ای توصیف‌ناپذیر در هر بازاری اشیا را جست‌وجو می‌کرد.

در این بین کسی که می‌دید و یادداشت برمی‌داشت و به‌سان چشم و

---

1. Hoopoe 2. Chloé Obolensky 3. Bouffes (منظور سالن بوف دُ نورد است)

گوشی دقیق به ما خدمت می‌کرد، ماری هلن اشتاین[1] بود. سال‌ها پیش از این، میشلن روزان نخستین بار از ماری هلن به‌عنوان شخص جوانی صحبت کرد و بر این باور بود که از استعدادی عجیب برخوردار است، اگرچه خود نمی‌داند که به چه صورتی آن‌ها را کسب کرده است. آن‌گاه که ماری هلن را به‌هنگام صرف شام در آپارتمان میشلن ملاقات کردم، در ابتدا نگران بودم که این شخصیت آرام، از ورّاجی و خنده خوشش نیاید. روز بعد دوباره یکدیگر را ملاقات کردیم و به‌زودی پی بردیم که روز تولدمان یکی است که نخستین روز فصل بهار می‌باشد، بااین‌وجود اختلاف سنی ما زیاد بود. به‌تدریج رابطه‌ای عمیق و صمیمی بین ما به‌وجود آمد و او به تمام جنبه‌های کار ما وارد شد، تا این‌که استعداد و غریزه‌اش بخش ضروری هر تجربهٔ جدیدی شد. جزییات دقیق فعالیت‌های ما را با سرعتی برق‌آسا برنامه‌ریزی می‌کرد و آن‌گاه که به هنرپیشگان جدیدی نیاز داشتیم، او آن‌ها را از گوشه و کنار دنیا کشف می‌کرد و این کار را با روشی غیرقابل پیش‌بینی و عجیب خاص خود پیش می‌برد. هرگاه که از پس متن‌ها برنمی‌آمد، آرامش خاطر گروه را با علاقه‌ای شدید حفظ می‌کرد و بااین‌وجود به‌زحمت بی‌تابی خویش را پنهان می‌ساخت. تا امروز همان‌طوری افکارش را تغییر می‌داد که من بارها این‌کار را انجام داده بودم و این تنها روش برای دستیابی به عزمی راسخ بود.

هرگاه برای نمایش مهابهاراتا به تمرین می‌پرداختیم، سعی‌مان بر این بود تا گروه بزرگ هنرپیشگان در احساسات هنری ما شریک شوند، بااین‌وجود به‌زودی پی بردیم که این کار غیرممکن است و این‌گونه گروه نمایشی را جمع کردیم و آن‌ها را به هند بردیم. ژان کلود، ماری هلن و من سفری را در پیش گرفتیم که در آن مکان‌های قابل ملاحظه‌ای را که سال‌های گذشته ملاقات کرده بودیم را در ظرف ده روز مسافرت نفس‌گیر مرور کردیم. این سفر روش جدیدی را به اثبات رساند که در آن دنیای احساسات پیچیده بخشی از

---

1. Marie - Helen Esteine

تجربه‌ای هنری محسوب می‌شد و خود یادآور این نکته بود که نتیجه گیری‌های شخص هرگز کامل نمی‌باشد. هرگاه شخصی تصور می‌کند که به طرح کلی از هنر دست یافته است، به‌ناگاه احساس جدیدی نظم موجود در افکارش را برهم می‌زند.

استعاره‌ای که بیش از همه در نمایش مهابهاراتا تکرار می‌شود، استعاره‌ای از رودخانه است. میدان نبرد رودخانه‌ای است که در آن دست و پاهای خدمتگزار، صخره‌ها هستند، انگشتان بریده شده، ماهیان کوچک هستند و سیلاب خون است و هنر چنین رودخانه‌ای است. به‌محض این‌که رسیدیم، هنرپیشگان را به‌اجبار به میان تاریکی معبد بزرگ آدیپی بردیم و آنان را واداشتیم تا با اشتها برگ‌های نخل را بخورند و به‌سان صدها هزار زائری که هر سال در آن‌جا تغذیه می‌شدند، بر روی زمین چمباتمه بزنند. بی‌درنگ برهمن سالخورده‌ای را یافتیم که آماده بود تا در مورد مهابهاراتا صحبت کند و پس از نخستین معارفه و با وجود همهٔ وقفه‌های مذهبی که در طی کار پیش آمد، گروه را به وضع دلخواه خویش سوق دادیم و بدین‌منظور معبد کوچک «پاراسینیک داوا»[1] را در کنار رودخانه‌ای عمیق در روستای کرآلا در نظر گرفتیم. در آن‌جا اکثر آیین‌های باستانی نه در فصل به‌خصوصی که هر دو روز یک‌بار برگزار می‌شد و در هیچ جا این آیین‌ها رنگ کهنگی به خود نگرفته بودند. حلقهٔ سنگی کوچکی به چشم می‌خورد که میله‌های آهنی آن را محصور می‌کردند و شش طبل‌زن درحالی‌که تقریباً برهنه بودند بر طبل‌های بزرگ خود می‌کوبیدند، در حالی‌که چراغ نفتی کوچکی سوسو می‌زد، مرد چابکی بود که خود را به خمیرهٔ زردرنگی آغشته می‌کرد و با تکه‌های نیم‌دایره پرزرق و برقی که لب‌هایش را پهن‌تر نشان می‌داد، می‌جست و به پایکوبی می‌پرداخت و در حالی‌که تیروکمانی در دست داشت به هر گوشه‌ای نشانه می‌رفت. در این سرداب کوچک بود که احساس کردیم به‌طور مستقیم با

---

1. Parasinikadavu

«عالم ودایی»[1] در ارتباط هستیم که گویی این عالم محدودهٔ عمل مهابهاراتا می‌باشد و این‌گونه دوگانگی بین گذشته و حال محو می‌شود.

به‌همراه هنرپیشگان در مسیری دایره‌ای‌شکل به سفر پرداختیم و در پایین این دایره به کرآلا، در عرض آن به تامیل نادو، در بالای آن به مدراس و رو به سمت بالای آن به کلکته و با قطار به بنارس و سپس به دهلی رفتیم و این‌گونه بود که هر یک از ما به اندوختهٔ ضروری از تصاویر دست یافته بودیم و آن‌گاه که به مقصد رسیدیم، گروه به‌سان حلقه‌ای بزرگ از احساسات به اصلاح تمرین پرداخت. با وجود این به واقعیتی پی بردیم که این واقعیت هند امروز بود. آن‌چنان که به جهت ازدحام جمعیت مردم به‌سختی حرکت می‌کردند و یکدیگر را هل داده و گاهی به‌هم برخورد می‌کردند و فقری که در آن میان سایه افکنده بود یا گروهی که در پیاده‌رو کز کرده بودند، همه نشانی از این واقعیت بودند. این‌چنین هرگونه اثری از رمانتیسم از ذهن ما زدوده شد و رؤیاهای شرقی ما در پرده‌ای از ابهام فرورفت. هند به‌سان قطار شبانگاهی بود که کابین‌های آن به‌سان استوانهٔ فلزی داغ و خفقان‌آوری بود که تخت‌خواب‌های فلزی تیره‌ای داشت و پنجره‌های بسته‌ای که دستگیره‌های باریک آن که برای هر بار تماشا دستمالی شده بودند، با بی‌توجهی در زیر بالش‌ها گذاشته می‌شدند. این همان واقعیت گرسنگی و خشونت و زندگی فروریخته بود که زمان و مکان را می‌پوشاند.

آن‌چه که ما در نیمه راه سفر خود به مادورای[2] بدان دست یافتیم، چیزی جز سرگردانی نبود، احساس می‌کردیم که می‌بایست توقفی داشته باشیم. به هنگام صرف صبحانه با یکدیگر گفت‌وگو می‌کردیم و همه موافق بودند که به تمرین نیاز داریم. سفر ما از هدفی مشخص برخوردار بود و نیاز فوری به اجرا بدین‌معنا بود که تجربیات ما می‌بایست به کار گرفته می‌شدند. از شهر خارج شدیم و به سمت جنگلی که در همان اطراف بود، قدم زدیم و مکانی را

---

1. Vedic World 2. Madurai

یافتیم که زمینی فاقد درخت بود و برای این‌که تمرین را آغاز کنیم از هنرپیشگان خواستیم تا شیء طبیعی را از میان درختان برگزینند و آن‌ها را در حاشیهٔ همان زمین بی‌درخت گردآوری کنند. این‌گونه بود که به‌زحمت اجرا را به پایان رساندیم و آن‌گاه از میان ناکجاآباد زنی ظاهر شد و خود را در برابر تودهٔ دست‌ساز ما به خاک انداخت. پس از مدتی او برخاست، چندگامی به عقب برداشت و رفت. این‌چنین با شگفتی به ما فهماند که در یکی از زیارتگاه‌های هند جمع شده‌ایم.

سپس تمرین دیگری را پیشنهاد کردم: «خیلی سریع، دایره‌ای تشکیل دهید و هر کس فقط یک کلمه بگوید و پرشورترین احساس خود را در مورد هند بیان کند.» شکی نبود که به‌سان سازی کوبه‌ای که از پس هم بر آن ضربه می‌زنند، صفت و اسم نیز به‌سان سطوح بسیار بلوری چرخان از پس هم می‌آمدند: «جنون آنی، الوان، آرامش، قدمت، ابتذال، گرسنه، ایمان، شکوه، بدبخت، زن‌سالاری.» و این‌ها جزو همان واژهٔ متفاوتی بودند که آن‌ها را آن سی‌نفر به زبان آوردند که بسیار ناکافی به‌نظر می‌رسید و این‌گونه بود که بی‌درنگ دایرهٔ دیگری تشکیل دادیم و سی واژهٔ دیگر بیان شد و سرانجام از این کار دست کشیدم و پذیرفتیم که این فهرست واژگان هرگز کامل نمی‌شود. گویا اکنون زمان مناسبی برای تمرین یکی از صحنه‌های نمایش بود و چون در پی این بودیم تا تأثیرات سفر را محکی زده باشیم، خود را درگیر تمرین «بوف دُ نورد» کردیم. آن‌گاه که پی بردیم که در جنگل زندگی پنهان انسان‌ها در جریان است، به‌سختی به تمرین پرداختیم. تماشاگرانی گرد آمده بودند از میان برگ‌ها ما را با علاقه‌ای خاص تماشا می‌کردند. همان‌گونه که ژان کلود در متن فرانسوی خود آورده بود، از خودم می‌پرسیدم: «آن‌ها از کار ما چه می‌فهمند؟» هنرپیشه‌ای از پشت بوته‌ها بیرون پرید و بی‌درنگ فریادی از میان تماشاگران برخاست: «شیوا!» و این‌چنین گیج شدیم و گویی صدا و حرکات‌مان رنگ و بوی هند را به خود گرفته بود. این همان چیزی بود که ما را

به ادامهٔ کار امیدوار می‌کرد و به سمت اثری سوق می‌داد که آزموده نشده بود.

در نزدیکی «مدراس»[1] مکان مقدسی به نام «کانچیپورام»[2] قرار داشت که کانونی مقدس و شهر معبدها به‌حساب می‌آمد. این محل یکی از چهار زیارتگاه بزرگی بود که در چهار گوشهٔ شبه قاره ساخته شده بودند و بر طبق سنت آموزگار و قدیس قرن چهارم، شانکاراچاریا وقف گشته بودند. همان‌گونه که این نام از ساختار پیچیده‌ای برخوردار بود، در آن‌جا نیز سه شانکاراچاریا به چشم می‌خورد. در آن محل استاد پیری بود که تارک‌دنیا بود و چندان صحبت نمی‌کرد، بااین‌وجود یکی دو روزی در روستا دیده می‌شد او چهرهٔ آرام و موقر خویش را در پس پرده‌ای پنهان ساخته بود و هرازچندگاهی آن را باز و بسته می‌کرد. با این حال فرصتی فراهم می‌شد تا آنان که می‌خواستند از محضر وی فیض ببرند در گوشه و کنار روی تراس و صندلی‌ها گرد او جمع می‌شدند و با شکیبایی به انتظار می‌نشستند و این صحنه به‌سان صحنه‌ای در برابر پردهٔ نمایش به‌نظر می‌رسید. بعضی اوقات این صحنه حتی به عقب بازنمی‌گشت. با این حال آنان آن‌قدر خوش‌اقبال بودند که این صحنه بدون هشداری از هم گسسته نگردد. پس از آن اندکی پایین‌تر از تراس، او روی زمین و در رختکنی باریک دراز می‌کشید و انبوه مردم بی‌حرکت دیده می‌شدند؛ در این حالت واژه‌ای مناسب‌تر از عبارت موجود در «بهاگاواد ـ گیتا»[3] نیست که می‌گوید: «زمان می‌گذرد». اگر آن مرد سالخورده برمی‌خاست، جمعیت هجوم می‌آورد و حتی برخی اجازه می‌خواستند تا جلوی قدم‌هایش خود را روی زمین بیندازند. چشمان پیرمرد لحظه‌ای از آن چهره‌های مشتاق گذشت و اگر این نگاه حتی برای یک آن به آن چهره‌ها می‌افتاد، بیننده احساس می‌کرد که برخورد فیزیکی به‌سان یک شوک را مشاهده کرده است.

دومین شانکاراچاریا در بحبوحهٔ زندگی قرار داشت و از چنان قدرتی

---

1. Madras 2. Kanchipuram 3. Bhagavad - Gita

برخوردار بود که می‌توانست از عهدهٔ تعهدات رهبر دینی برآید و مسؤولیت ادارهٔ معبد را نیز برعهده داشته باشد. روزی که پیرمرد بمیرد دومین شانکاراچاریا جای پیرمرد را خواهد گرفت و در پس آن پرده پنهان خواهد شد، درحالی‌که سومین شانکاراچاریا اکنون پسر جوانی است که به‌طور جدی آمادگی لازم را برای انجام وظایف روزانه کسب می‌کند تا روزی به دومین جایگاه دست یابد و پس از آن است که پسر جدیدی برای ورود به این سلسله انتخاب می‌شود.

شانکاراچاریای فعلی، مردی بود که چهرهٔ زیرکی داشت و همواره رفتارش از حالت شوخ‌طبعی به حالت جدی تغییر می‌کرد و چشمانش هوشیار و تیره بودند و زنجیرهای بدلی روی پیشانی‌اش قرار داشتند و سینهٔ‌برهنه‌اش با رشته‌های موربی که نشان برهمنان بود پوشیده شده بود، عصایی در دست داشت و با صمیمیتی خاص به ما خوش‌آمد می‌گفت. در ملاقات پیشین که بین ما صورت گرفت از او پرسشی دربارهٔ کریشنا کردیم، کریشنا مظهر خداست، او از آسمان فرود می‌آید و به‌سان انسان زندگی می‌کند و رنج انسان را به دوش می‌کشد که از این لحاظ بی‌شباهت به مسیح نیست، هم‌چنین خواست و عمل انسان را برعهده دارد. در داستان‌های کهن آمده است که او جنگجویی زیرک و دلبری جذاب با بیست هزار همسر بوده است. بدین‌سان وی توانایی و بخشندگی هندو را نمایش می‌دهد و این‌گونه تجربه‌های زندگی را بدون قضاوتی اخلاقی دربر می‌گیرد. آیا این امر او را کامل نشان می‌دهد یا ناقص؟ و آیا نقص در فراسوی کمال است؟ من پرسیدم: «اگر کریشنا از تمام جنبه‌های انسانی برخوردار باشد، آیا از این توانایی طبیعی انسان نیز برخوردار است و می‌تواند اشتباه کند؟» به‌درستی جوابش را شنیدم و امیدوار بودم تا شاید ضعف‌های کار را بیابم و آن‌ها را برطرف کنم یا دست‌کم مهابهاراتا را بهتر درک کنم. شانکاراچاریا لبخندی زد و جواب داد: «شما این سؤال را از دید یک انسان می‌پرسید و گاهی ذهن انسان وادار

می‌شود تا به چنین قیاس‌هایی دست بزنند. البته این سؤال از دیدگاه کریشنا مطرح شده است.»

به‌سان معمای «ذن»[1] این حرف‌ها ادراکم را دستخوش تغییر کرد و نشان داد که این سرگردانی است که بیش از راه‌های فریبندهٔ عقل مسیر حقیقت را آشکار می‌سازد.

در این هنگام شانکاراچاریا به‌سان دوستانی قدیمی به همراهانم خوش‌آمد گفت. روی زمین نشستیم و من توضیح دادم که گروه هنرپیشگانی را به همراه خود آورده‌ایم که روی نمایش کار می‌کنند. او به تک تک آنان اشاره کرد و با خنده شخصیت‌ها را در نمایش مشخص کرد. در بعضی جاها هندی‌ها رفتاری نژادپرستانه داشتند و بارها و بارها سؤالات نفرت‌انگیزی می‌پرسیدند: «چرا یک مرد سیاه؟»، «چرا یک سیاه‌پوست؟» البته در آن‌جا برای ما مانعی وجود نداشت و با رضایت و آرامش، او قهرمانان و خدایان هندو را چون «بیشما»[2]، «درونا»[3]، «شیوا»[4] و یا «کریشنا»[5] برای ما مجسم می‌کرد، و در این هنگام افراد فرانسوی، ژاپنی، آفریقایی یا بالیایی به سمت او چرخیدند. وی برای کار ما دعا کرد و از ما خواست تا نخستین روز اجرای نمایشی گوشت نخوریم و هم‌چنین درخواست کرد اگر می‌توانیم، آن‌گاه که نمایش آماده بود، نوار ویدیویی آن را برایش بفرستیم.

یک بار دیگر از ما قول گرفت تا این موضوع را فراموش نکنیم و پنج سال بعد وقتی که فیلمی از نمایش ساخته شد، یک نسخه از آن را برای او فرستادیم. مدت کوتاهی پس از این ماجرا، تعدادی از گروه دوباره به هند بازگشتند. آن‌گاه که ما به زیارتگاه «کانچیپورام»[6] وارد شدیم، گروهی از جوانان پرشور در آن‌جا گرد آمده بودند و از بازیگران قدردانی می‌کردند. آن‌ها می‌گفتند:

---

1. Zen 2. Bhishma 3. Drona 4. Shiva 5. Krishna
6. Kanchipuram

ــ ما فیلم را دیدیم!

ــ کجا؟

ــ در معبد.

ــ فیلم خوبی بود.

و ما شانکارچاریا دوباره ملاقات کردیم، وی به‌سان گذشته هم‌چنان پرکار، شوخ‌طبع و اهل عمل بود و به ما گفت که فیلم ما را پسندیده است. او برای ما نقد نهایی بود که هم ما را می‌ترساند و هم امیدواری می‌داد.

ما به مهابهاراتا وارد شدیم و در آن‌جا به‌خاطر پرمایگی و بلندنظری در مورد افکار بدیع هندو از ما قدردانی شد. «دهارما»[1] واژهٔ غیرقابل ترجمه‌ای است که برای ایجاد رابطه بین دنیا و شخص مناسب می‌باشد. عالم نیز از دهارمای خاص خود برخوردار است و هر شخص نیز دهارمایی مختص به خود دارد. وظیفهٔ ما این است تا دهارما را کشف کرده و آن را درک کنیم و درک آن باید به‌صورت هدف دایمی ما درآید. این واژه اغلب «وظیفه» ترجمه می‌شود و در حقیقت این واژه زندگی را به‌صورت وظیفه‌ای در نظر می‌گیرد که فراتر از همهٔ قوانین ساده اخلاقی می‌باشد. دهارما محدودیت‌های فطری شخص را در نظر می‌گیرد و بدین‌سان معتقد است که هر شخص نقطهٔ شروع خاصی دارد و در محدودهٔ زندگی هر کس، چه زن یا مرد فقط در مسیر خویش حرکت می‌کند. ما هر کدام سرنوشتی داریم، بااین‌وجود معدودی از ما سرنوشت خویش را درمی‌یابد. دهارما نمی‌تواند قوانین را کاهش دهد، بااین‌وجود می‌تواند طالب سرگردان را با رموز مهابهاراتا از نو برانگیزاند و این خود دهارمایی فردی را نشان می‌دهد که با دهارمای بزرگ در ارتباط است و این‌گونه تعادل درجات هستی را به‌طور دایم حفظ می‌کند. کریشنا در مهابهاراتا نشان می‌دهد که برای حفظ تعادل دنیا می‌بایست هر چیزی در جای خویش قرار گیرد. تمایلات جنسی، تزویر و خشونت هر کدام معنایی خاص

---

1. Dharma

دارند. بدین‌ترتیب اعمال غیراخلاقی و غیره منتظرهٔ انسان در رویارویی دایمی با افکار استوار قرار دارند و حتی قادرند ایمان مؤمنان حقیقی هندو را خدشه‌دار کنند. در یک گردهمایی اجتماعی در دهلی بود که بانویی سرشناس به گریه افتاد و به من گفت: «نمی‌توانم کریشنای مهابهاراتا را تحمل کنم. چون رفتار بدی دارد».

این‌گونه سوءتعبیرها بخشی از ذات ایمان به مهابهاراتا هستند و ما در تمرین‌های خود به‌طور مداوم با تضادهایی روبه‌رو می‌شویم که بخشی از این اثر به حساب می‌آمدند. ما این نمایش را اغلب نمایشی شکسپیری در نظر می‌گرفتیم زیرا تمام ایده‌های کلی نمایش از شخصیت‌هایی حقیقی گرفته شده بودند و این موضوع باعث می‌شد تا شخصیت‌های نمایش فراتر از اصول اخلاقی ساده و قضاوت‌هایی ساده‌لوحانه قرار گیرند.

سفری را که به همراه هنرپیشگان به هند انجام دادیم شاید مهم‌ترین بخش جریان تمرین ما بود و البته این روش همه را تحت تأثیر قرار نداد، بااین‌حال خود روشی بود تا کلیشه‌های رایج در مورد شرق و اسطوره‌های آن کنار گذاشته شود. هر لحظه رویدادی شگفت‌انگیز و دوگانگی جدیدی پدید می‌آمد و با این همه ما سبکبال سفر می‌کردیم و سرانجام با کوله‌باری از اندیشمندی و احساس به پاریس بازگشتیم.

اکنون وظیفه داشتیم تا به قالب‌های تئوریک دست یابیم و تجربیات خود را به گونه‌ای درخور توجه انتقال دهیم و این موضوع بیش از پیش در کارمان به چشم می‌خورد و واضح بود که این قالب‌ها می‌بایست به مرحلهٔ پایانی کار برسند و زمانی ماهیت حقیقی اجرا پدیدار می‌گشت که سبک‌های مختلفی از یک فیلتر عبور داده می‌شدند و بخش‌های اضافی آن‌ها حذف می‌گشتند. بدین‌سان نخستین اصلی را که ما مدنظر داشتیم این بود که خود مفهوم را دریابیم و سپس بتوانیم آن را برای دیگران قابل فهم سازیم.

و این‌چنین در جریان کار چیزی از قلم نمی‌افتاد و هر چیزی می‌بایست

بررسی می‌شد. ما روش‌های قدیمی را سرمشق خویش قرار دادیم و می‌دانستیم که نمی‌توانیم به‌خوبی از پس این کار برآییم. بااین‌وجود جر و بحث می‌کردیم، فریاد می‌کشیدیم، بداهه‌گویی می‌کردیم و به داستان‌سرایی می‌پرداختیم یا به تفصیل با بخش‌هایی از گروه‌های قدیمی آشنا می‌شدیم. بدین‌سان مسیر نمایش آشفتگی و سردرگمی را پشت سر نهاد و به نظم و انسجامی خاص دست یافت. این‌گونه بود که زمان نیز به کمک ما آمد و به‌ناگاه روزی فرا رسید که همهٔ اعضای گروه دریافتند که یک داستان را بازگو می‌کنند. نژادهای مختلف با فرهنگ‌هایی مختلف در کنار هم کار می‌کردند تا بتوانند بازتاب واحدی را از درون‌مایه‌های گوناگون ارایه دهند.

یک قرن پیش نظریهٔ تاریخی بر این باور بود که مذهب هندوی باستان دسترسی به «غرب»[1] را غیرقابل قبول می‌دانست، بااین‌وجود نماها و تمثال‌های آن بیش از پیش در دنیای امروز معمول شده‌اند. هندو بر این باور است که در چرخه‌های بی‌پایان آفرینش و فنا، این انسان است که می‌تواند به‌سرعت به «عصر طلایی»[2] دست یابد که نخستین و والاترین مرحلهٔ یوگاست و پس از آن است که مراحل بعدی فرود می‌آیند. چهارمین مرحله، آخرین و پست‌ترین دوره‌ای است که امروز ما در آن زندگی می‌کنیم و از آن به‌عنوان «کالی‌یوگا»[3] یا «دوران سیاه»[4] یاد می‌شود. البته این آیین بدبینی نیست بلکه واقعیتی است که نه می‌تواند خوش‌بین باشد نه بدبین، این همان چیزی است که هست و به همین دلیل است که این افسانه بسیار مطرح می‌باشد. همهٔ فشارهای روحی و تشویش‌ها، سیه‌روزی‌ها و نومیدی‌های زندگی معاصر در حوادث پیچیدهٔ حماسه‌ای بزرگ به نمایش گذاشته می‌شود. دنیای ما به سمت همان نفرت تلخی پیش می‌رود که مهابهاراتا آن را پیشگویی کرده بود و این هنگامه‌ای است که عصر تاریکی ما را دربر می‌گیرد و این‌گونه به نظر می‌رسد که ما به تباهی نهایی انسان رسیده‌ایم و حتی نویسندگان باستان نیز

---

1. West 2. Golden Age 3. Kali Yuga 4. Black Age

این امر را پیش‌بینی کرده بودند.

امروزه، فیلم‌ها، رمان‌ها و نمایش‌های بسیاری در زمینهٔ کابوس جنگ در دست داریم و برعکس همهٔ آن‌ها، مهابهاراتا آن را نفی نمی‌کند و شخص را به مفهوم اصلی کشمکش سوق می‌دهد. مهابهاراتا نشان می‌دهد که جنبش‌های تاریخی اجتناب‌ناپذیر هستند و سیه‌روزی‌ها و بدبختی‌های عظیم نیز گاهی اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسند، بااین‌وجود لحظه‌ای فرامی‌رسد که در آن امکان جدیدی پدیدار می‌شود و این‌گونه حیات می‌تواند به کمال برسد. این موضوع ما را یاری می‌دهد تا چگونگی زندگی را درک کنیم و هم‌چنین در تاریک‌ترین دوران نیز به یاری ما می‌شتابد. بدین‌سان این تنها دلیلی است که برای اجرای یک اثر کافی به‌نظر می‌رسید و بدین‌منظور به فرانسه، انگلیس و سپس به گوشه و کنار دنیا سفر کردیم و حتی در فیلم‌ها و نوارها به جست‌وجوی آن پرداختیم تا به نقطه‌نظر مشترکی در مورد انسان دست یابیم.

چگونگی تداوم بقا پرسش جدید و فوری است که به‌سادگی می‌تواند پرسش اساسی‌تری را نیز دربر بگیرد، به‌صورتی که مهابهاراتا را در جایگاه واقعی خویش قرار دهد. این پرسش نه فقط چگونگی بقا که چرایی آن را نیز در نظر گرفته است.

به‌طور جدی از بحث‌های فلسفی در گروه خودداری می‌کردم. بااین‌وجود گروه هرگز ثابت نبود و افراد می‌آمدند و می‌رفتند و زمان کوتاه‌تر یا طولانی‌تری را با هم سپری می‌کردیم و پس از آن هرکس مسیر خویش را دنبال می‌کرد. با این همه، برای افراد بسیاری گردآوری تجربه‌های شگفت‌انگیز موضوعی بود که رابطهٔ کار و زندگی روزمرهٔ آنان را بیش از پیش سخت می‌نمود. سفر آفریقا برای ناتاشا سرآغازی بود که در آن توانست ترس‌هایش را به نیروی مطمئن بدل سازد. نازک‌طبعی خاصی را که او برای فعالیت‌های روزمرهٔ خویش به خرج می‌داد، به‌صورت کانون استواری برای

بازی وی درآمده بود و او را از باغ آلبالو به «روزهای خوش»[1] سوق می‌داد ــ این نمایش در انگلستان تحت عنوان روزهای شاد شناخته می‌شود ــ در این‌جا بود که او تحقیق شخصی خویش در مورد مفهوم را با روش پرسش‌گرانه و آزاردهندهٔ ساموئل بکت درهم آمیخت و در عین حال که به او عشق می‌ورزید او را تحسینش می‌کرد. من نیز به‌تدریج از دو اتاق به یک اتاق نقل مکان کردم و از سالن و صحنهٔ نمایش تجربه‌ای مشترک را به دست آوردم. همین‌طور فضاهایی بی‌معنی، خود مفهوم جدیدی را دربر داشتند و با هر تغییری پی می‌بردم که برخی چیزها باید کنار گذاشته شوند. آن‌گاه که نمایش مهابهاراتا به پایان رسید، می‌خواستم از افسانه‌های دوران قدیم، موضوعات تاریخی، لباس‌های قدیمی و دنیای تخیلات بگریزم. بالاتر از همه، می‌خواستم نشانه‌های فرهنگی را پیاده کنم که در طی سال‌ها بدان‌ها دست یافته بودم.

به‌طور قطع زمان حال همواره گذشته را نیز دربر دارد و یک افسانهٔ بزرگ شیوهٔ دقیقی است که به بیان زبان نمادی و حقایق پنهان در مورد شرایط انسان می‌پردازد. در عین حال حقیقت اگر به‌درستی درک نشده و در کارهای عادی روزمره آزموده نشود، چیزی جز یک خیال‌پردازی نیست.

هنوز هم نمی‌توانستم درون‌مایهٔ جدیدی را برگزینم که ذهن مرا به خود مشغول کرده بود. در اصل موقعیت‌هایی که ما با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم از جنبه‌هایی برخوردارند که فراتر از محدودیت‌های عادی خود قرار می‌گیرند. بااین‌وجود، امروزه ما از اسطوره‌شناسی جدید بهره می‌بریم و علم نیز با زبان نمادین خویش به کشف رموز همیشگی می‌پردازد و بدین‌سان موضوع دنیای شگفت‌انگیز فیزیک کوانتوم را پیش می‌کشد.

در ابتدا دنیای کوانتوم[2] غنی‌تر و نگران‌کننده‌تر از هند اسطوره‌ای به‌نظر می‌رسید، بااین‌وجود به‌زودی پی بردم که فیزیکدانان به‌سان افرادی

---

1. Happy Days 2. quantum

هستند که به‌ندرت به مواردی عجیب‌تر از یافته‌های خویش دست می‌یابند و این نمودارها، جدول‌ها، محاسبات و کامپیوترها هستند که جای عناصر انسانی که تئاتر بدان نیازمند است را گرفته‌اند.

تضادها زمانی برطرف شدند که ناتاشا برای کریسمس کتابی از اولیور ساکس[1] به من هدیه داد که «مردی که همسرش را به‌جای یک کلاه اشتباه گرفت»[2] نام داشت و اندکی پس از آن ساکس مرا به دیدار بخش اعصاب «بیمارستان نیویورک»[3] برد. در آن‌جا با شگفتی دریافتم که در عصب‌شناسی تخصصی نیز برای کار تئاتری اصل قانونی وجود دارد. بدین‌سان پی بردم که چرا عصب‌شناس بزرگ روس «الکساندر رومانوییچ لاریا»[4]، عصب‌شناسی را «علم تخیل»[5] خوانده است.

در طی زندگی طولانی‌مدت و فعال و در شرایط بی‌ثبات و خطرناک شوروی بود که لاریا دانش بشری را حفظ کرد که بر واقعیاتی ناقص استوار بود. در حقیقت او خود را به‌شدت درگیر آزمایش‌هایی کرده بود که به جزییات قابل اثبات عملکرد ذهن و بدن می‌پرداختند هر چند که چندان کافی به‌نظر نمی‌رسیدند. بااین‌وجود آن‌گاه که هر فردی به‌عنوان یک مورد منحصر به‌فرد پذیرفته می‌شود، فقط خصوصیت انسانی اوست که به‌شمار می‌رود. آن‌چه در این روش مدنظر قرار می‌گیرد این است که به‌طور قطع علم به تخیل روی می‌آورد و در حقیقت تصویر درونی را که از ذهن ارایه می‌دهد همان چیزی است که در اسطوره‌شناسی دیگری چون شعر فارسی «منطق‌الطیر» از آن به‌عنوان «درّهٔ حیرت»[6] یاد می‌شود. بااین‌وجود اگر عصب‌شناسی تخیلی باشد پس از دقت بسیار برخوردار است. این علم از تخصصی غیرقابل اثبات و گسترده‌ای معروف به جنون فاصلهٔ بسیاری دارد و ما می‌توانیم این موضوع

---

1. Oliver Sacks 2. The man who mistook his wife for a hat
3. New York Hospital 4. Alexander Romanovitch Luria
5. Romantic Science 6. Valley of Astonishment

را در قضیه «ماراساد»[1] درک کنیم.

بیمار عصبی در مکانی مشخص از آسیب خاصی برخوردار است و درنتیجه رفتارش تغییر می‌یابد. عصب‌شناس می‌بایست دقیق‌ترین معاینات را انجام دهد، به‌طوری که هر حرکت ناچیزی می‌تواند سرنخی باشد که محل آسیب نهفته را در مغز مشخص می‌کند. در تئاتر نیز رفتار مادهٔ خام کار ماست و از آن به‌عنوان اساس کار جدید ما یاد می‌شود. سرانجام به زندگی روزمره و کار عادی خویش بازمی‌گردیم و این حرکات قابل تشخیص هستند که ماهیت خویش را بروز می‌دهند و بی‌نظمی‌های خاصی در رفتار مشاهده می‌شوند که ارزش پنهانی را در مغز نشان می‌دهد.

طرح نمایش جدید را «مردی که»[2] نام نهادیم و کار معمول خویش را آغاز نمودیم و بر این سعی بودیم تا بداهه گویی‌های کتاب ساکس را نیز مدنظر داشته باشیم. البته با نومیدی پی بردیم که هیچ یک از ما روش آزموده شده‌ای را برای کار در اختیار ندارد. بداهه گویی‌های ما بی‌معنی بودند و حتی ژان کلود نیز نتوانسته بود از داستان‌نویسی خویش بهره‌ای ببرد. مشخص بود که این موضوع به‌خاطر عواقب هولناک آسیب‌های مغزی نبود بلکه بیشتر در تخیلی خلاق کشف شده بود. ما به تجربیات دست اول شخصی نیاز داشتیم تا آن‌ها را به کار گیریم و چون از این تجربیات بی‌بهره بودیم، اندک اندک دلسرد شدیم و این طرح را کنار گذاشتیم.

پس از آن بود که به‌ناگاه ماری هلن اشتاین بیمار گشت، البته بیماری وی چندان جدی نبود و به‌زودی بهبود یافت. با این حال بداقبالی وی باعث رهایی ما شد. او که خود را در بیمارستان بزرگ پاریس به‌نام «سالپتریر»[3] می‌یافت، متوجه شد که در قرن نوزدهم شخصی به‌نام «چارکوت»[4] مدرسهٔ عصب‌شناسی مشهوری را در این بیمارستان بنیان‌گزاری کرده است، بدین‌سان او ترجیح داد تا با پروفسورها نخست در مورد مشکلات گروه

---

1. Marat / Sade 2. The man who 3. La Salpêtriere 4. Charcot

صحبت کند و سپس به بیماری خویش بپردازد. در نتیجه، دوستان بسیاری در بین کارکنان بیمارستان یافته بود و این‌گونه در این بخش به گرمی از ما استقبال شد و روپوش‌های سفیدی را به ما دادند و اجازه داشتیم تا هر آن‌چه که مورد نظرمان است را ببینیم و بپرسیم.

اکنون برای شروعی دوباره مجبور بودم تا گروه را به کوچک‌ترین تیم ممکن کاهش دهم. بدین‌ترتیب نمایش به‌صورت نوآوری جمعی درآمد که چهار هنرپیشهٔ کارآزموده چون «یوشی اویدا»[1]، «سوتوگی کویته»[2]، «موریس بنیکو»[3] و «دیوید بینت»[4] در آن ایفای نقش می‌کردند و در طول نمایش از نوازنده‌ای به‌نام «محمود تبریزی‌زاده»[5] سود می‌جستیم که سال‌ها با ما همکاری نزدیکی داشت. ضرب‌آهنگ جدیدی در کار به‌وجود آمده بود و ما بخشی از روز را در بیمارستان می‌گذراندیم و پس از آن بر سر تمرین می‌رفتیم و در آن‌جا برداشت‌های خود را از نمایش با یکدیگر رد و بدل می‌کردیم و سپس به اجرای آن می‌پرداختیم. این‌گونه قادر بودیم برخی از موقعیت‌هایی را درک کنیم؛ در ابتدا آن‌ها را در ذهن خود مرور کرده و سپس آن‌ها را بدون لحظه‌ای درنگ روی حرکات می‌آزمودیم.

به اصلی بازگشته بودیم که سال‌ها پیش از این ما را تحت تأثیر قرار داده بود و در آن زمان ما بحران‌های گرسنگی را بررسی می‌کردیم که هیچ یک از ما هرگز آن را تجربه نکرده بود و این‌گونه نمایش «ایک» را بر روی صحنه بردیم که موضوع آن در مورد قحطی در آفریقا بود. هنرپیشگان معمولاً از کاری صحبت به میان می‌آورند که از درون آن‌ها برخاسته باشد. این بدین مفهوم است که آن‌ها برای درک نمایش خود به جست‌وجو پرداخته‌اند و پیش از نمایش در تلاش بودند تا یافته‌های خویش را در اجرا به‌تصویر بکشند. بااین‌وجود درک چنین گرسنگی به‌سادگی به‌دست نمی‌آمد. بدین‌سان

---

1. Yoshi Oida 2. Sotegui Kouyaté 3. Maurice Benichou
4. David Bennet 5. Mahmoud Tabrizi-Zadeh

برای دوره‌ای طولانی روی عکس‌ها و قطعه‌های فیلمی از افراد قبیلهٔ ایک به مطالعه پرداختیم و توجه خود را به جزییات بیرونی معطوف ساختیم که چه‌گونه چنین جسم چروکیده‌ای خود را جلو می‌برد یا ماهیچه‌ها چه‌طور به آن بازوی خشکیده این توانایی را می‌دهند تا دست‌ها را به شکل کاسه‌ای درآورده و آن را پر از آب کنند و به لب‌ها برسانند. اکنون، برای نماش «مردی که» فرآیند مشابهی مورد نیاز است.

بیمارانی را در بیمارستان ملاقات کردیم که اختلالات مشابهی داشتند و ما پیش از این با آن‌ها برخورد نکرده بودیم و یک بار دیگر خود را در درّهٔ حیرت یافتیم. در آن‌جا ذهنی را دیدیم که توانایی‌های خود را از دست داده بود و به موردی برخوردیم که هر آن‌چه را که از دست داده بود را به‌خاطر نمی‌آورد و برای جبران این نقصان شوکی ناگهانی و غیرقابل پیش‌بینی نیاز داشت. از سیستم‌های پیچیدهٔ تغییر پیروی می‌کردیم که در آن یک ذهن رو به زوال به دنیایی تغییر می‌یافت که در آن زندگی به کمال می‌رسید. در بسیاری از موارد بیماران برای ما بهترین پشتیبان بودند و ما را یاری می‌رساندند و با علاقه و شوخ‌طبعی سرمشق‌های ما را تصحیح می‌کردند به‌طوری که بیش از پیش به وضع آن‌ها عادت کرده بودیم. این‌گونه بود که نمای خارجی نیز برای هنرپیشگان واقعی جلوه کرد و آن‌ها بیشتر بدین‌نماها نزدیک شدند و قدرت تخیل آنان نیز جان گرفت و بدین‌سان به ایفای نقش خویش پرداختند. آن‌گاه که دیگر موارد بیماری به چشم نمی‌خورد، پی بردیم که انسان کامل بیشتر اوقات در گستره‌ای از فعالیت‌های محدودی قرار گرفته است که ما آن را برای نخستین بار با چنین درماندگی مشاهده می‌کردیم.

پس از آن کار شناخته شده‌ای را آغاز کردیم و با ماری هلن متن را می‌نوشتیم و واژه‌هایی را برمی‌گزیدیم که بیان می‌شدند و هنرپیشگان نیز از شیوه‌های شخصی خویش بهره می‌جستند و به‌طور قانع‌کننده‌ای آن را برای بیننده‌ای به نمایش می‌گذاشتند که ما او را به موضوعی اسرارآمیز سوق داده

بودیم. همان‌گونه که نخستین اجرا را در برابر تماشاگری تماشا می‌کردم، آن‌گاه لحظه‌ای فرا رسید و احساس کردم به رابطه‌ای دست یافته‌ایم که در آفریقا در پی آن بودیم و آن‌گاه که برای نخستین بار یک جفت کفش را روی فرشی گذاشتیم که در برابر تماشاگران قرار داشت و بدین‌ترتیب ما به نقطه‌نظر مشترکی رسیدیم. در نمایش «مردی که» یک جفت کفش را جایگزین میز، شمع و یک جعبه کبریت کردیم. یوشی اویدا به میز رسید و شمع را با دقتی خاص روشن کرد و پس از آن برای مدتی طولانی به شعلهٔ شمع خیره ماند. سپس آن را خاموش کرد و کبریت دیگری زد و شمع را روشن کرد و دوباره آن را خاموش کرد. همان‌گونه که او یک بار دیگر این کار را انجام داد، توانستم تنشی را حس کنم که در بین تماشاگران موج می‌زد. تماشاگر به فعالیت‌های ساده چنان معنایی می‌داد که حتی فراتر از آن چیزی بود که آن‌ها ابراز می‌کردند. بدین‌جهت تماشاگر به آمادگی، تحصیلات، مرجع و از همه بالاتر به فرهنگ نیازی ندارد و این موضوع را می‌شد از آن‌چه که در جریان بود فهمید. به‌نظر می‌رسید که سرانجام به صراحتی دست یافته‌ایم که مدت‌ها در پی آن بودیم. یک بار در ایتالیا با یک گروه از کارگردانان در سالن ناهارخوری شرکتی جلسه داشتیم. ما موافقت کردیم که کار حرفه‌ای ما با زبان‌های متفاوتی توصیف می‌شود. من چندان از لحن رئیس‌مآبانه کلمهٔ انگلیسی کارگردان[1] خوشم نمی‌آمد و فرانسوی‌ها احساس می‌کردند که اصطلاح «مِتوق آن سِن»[2] نامناسب بود زیرا چیزی بیش از معنای «نمایش دادن روی صحنه» را پیشنهاد نمی‌کرد، بااین‌وجود سوئدی‌ها با نارضایتی اصطلاح اسکاندیناویای «مربی»[3] را یافته‌اند که بیشتر به معنای آموزشی ساده نزدیک است، درحالی‌که آلمانی‌ها اصطلاح «رژیستور»[4] را به کار می‌برند که یادآور دفترداری در یک ملک روستایی می‌باشد.

---

1. director 2. metteur - en - sène 3. instruktor 4. Regisseur

من واژهٔ فرانسوی «متحرک‌ساز»[1] را پیشنهاد کردم، بدین‌خاطر که «تحرک»[2] را در ذهن تداعی می‌کند. بااین‌وجود فرانسویان آن را رد کردند و معتقد بودند که امروزه برای این واژهٔ اصیل چندان ارزشی قایل نمی‌شوند و این واژه به‌سادگی به عنوانی برای سردستهٔ کلوپ جوانان تبدیل شده. سپس کارگردان ایتالیایی «ارمانو اُلمی»[3] که من او را به شدت تحسین می‌کردم، دستش را بالا برد و همان‌گونه که صدای تپ تپ و غُل غُل لیکوری که در آن‌طرف دیوار از انگورها گرفته می‌شد، توجه ما را به خود جلب می‌کرد، گفت: «پیشنهاد می‌کنم که خود را تقطیرکننده[4] بنامیم!» همگی موافقت کردیم و با چالشی که این نام جدید بدان اشاره داشت، شگفت‌زده شده بودیم.

زندگی‌نامه به‌سان داستانی است که زندگی مادهٔ خام آن را فراهم می‌سازد و هر دوی آن‌ها می‌بایست به پایان برسند. در حالی‌که زندگی به‌سان مسافرت با یک کندهٔ درخت روی رودخانه است و در همان حال به برگی چنگ زده‌ای و هرگز نمی‌دانی چه وقت در آب خواهی افتاد، بااین‌وجود در یک کتاب است که شخص لحظات مناسب را برمی‌گزیند و آن‌ها را به ثبت می‌رساند.

همان‌طوری که به پایان می‌رسیدم، سعی می‌کردم تا بفهمم که چرا دوباره به صحنهٔ تئاتر بازگشتم و پی بردم که دلیل آن ساده است زیرا تئاتر فقط یک جایگاه یا یک حرفهٔ ساده نبود، بلکه استعاره‌ای بود که به فرآیند زندگی وضوح بیشتری می‌بخشید.

همان‌گونه که در ابتدا گفته شد تئاتر نمایشی شفابخش بود و قادر بود تا شهر را شفا بخشد. براساس عمل نیروهایی آشوبگر، هیچ شهری از فرآیند فروپاشی مصون نمی‌باشد. بااین‌وجود هرگاه جمعیت در مکان و تحت شرایطی خاص گردهم می‌آمدند، در کار مرموزی شرکت می‌جستند و بدین‌صورت پای همهٔ آن‌ها به این قضیه کشیده می‌شد و تنها در لحظهٔ

---

1. animateur 2. aminus 3. Ermanno Olmi 4. Distiller or Distillatori

شفاست که آن‌ها به‌هم می‌پیوندند و اجتماع گسترده‌تری را به‌وجود می‌آورند و هر عضوی از گروه جایگاه خویش را بازمی‌یابد. گرسنگی، خشونت، ظلم بی‌دلیل، جنایت و تجاوز، همراهانی همیشگی در این زمان به‌شمار می‌روند. بااین‌وجود تئاتر قادر است تا به تاریک‌ترین جای ترس و نومیدی رخنه کند، فقط به این خاطر که اثبات کند که نه پیش از این و نه پس از این که، در هر لحظه این نور است که در تاریکی به قوت خود باقی است. البته این فرآیند ممکن است مفهومی بی‌معنی را دربر داشته باشد بااین حال این تحول نیست زیرا تحول در عرض میلیون‌ها سال اتفاق می‌افتد و این‌گونه است که تئاتر ما را از این قالب زمانی رها می‌سازد. همان‌طوری که پیر می‌گوید برو: «اگر حالا نه، پس کی؟»

در بین افراد برجسته‌ای که من ملاقات کردم، به یقینی محض دست یافتم که خود ویژگی واقعی و با منشأ خاص بود. بدین‌سان در هر لحظه ویژگی غیرمنتظره و جدیدی در محدودهٔ اعمال انسان به‌وجود می‌آید که بی‌درنگ ناپدید گشته و به‌وجود آمده و سرانجام ناپدید می‌شود. این ارزش ناشناس با مذهب و فلسفه نشان داده می‌شود و معبدها و کلیساها خود نشانی از این ارزش هستند. این‌گونه دینداری و بی‌دینی بر این ارزش دلالت می‌کنند. با وجود این به‌صورت منشأ نهفته بر جای می‌ماند. ویژگی اگرچه مصون است، با این حال همواره در معرض خطر می‌باشد.

شاهد هیچ‌گونه معجزه‌ای نبودم، با این همه مردان و زنان برجسته‌ای را دیده بودم که به حیات خویش ادامه می‌دادند و این برجستگی به‌واسطهٔ جایگاه اجتماعی آنان بود که در طول حیات خود بدان دست یافته بودند. این همان یقینی بود که در پی آن بودم و این ویژگی مبهم بود که مرا پیش می‌برد و با این حال اغلب نادیده گرفته شده یا حتی فراموش می‌شد. آن‌گاه که طفل خردسالی بیش نبودم تنها چیزی که مرا بیش از همه خشمگین می‌نمود این بود که بزرگ‌ترها می‌گفتند که بچه‌ها در این سن چیزی

نمی‌فهمند. اکنون به تجربه‌های شخصی خویش می‌نگرم و صحت عبارت شاه لیر را درک می‌کنم: «که من اهمیت سخن او را دست کم گرفته بودم». همان‌طوری که بزرگ‌تر می‌شدم، از پارسایی و تواضعی با تعظیم بیزار بودم و حتی تا امروز این امر واضح است که تلاش‌های انفرادی هر کس بر باد می‌رود و ما نمی‌توانیم هیچ کاری را به‌تنهایی انجام دهیم و همواره به یاری دیگران نیازمندیم. آن‌گاه که برای نخستین بار از قدرت بیان برخوردار شدم، احساس کردم که هر چیزی را می‌توان شرح داد، ولی اکنون پی برده‌ام که من ضرر کرده‌ام، اگر آن را در چند عبارت مختصر توضیح داده بودم، مرا برای سال‌ها رهنمون می‌ساخت، بااین‌وجود حتی نمی‌دانستم چه‌گونه به این موضوع بپردازم. ندانستن عیب نیست بلکه دریچه‌ای به شگفتی است. سعی می‌کردم تا دیگران را به سمتی سوق دهم که کارها را به‌تنهایی انجام دهند و به‌ناچار بدین واقعیت ناخوشایند گردن نهند که تنها زمانی زندگی را آغاز می‌نماییم که در ورای امیال و بیزاری‌های خویش به سمت هدفی مشخص حرکت می‌کنیم.

چیزی تغییر نمی‌کند. زندگی مسیر مستقیمی نیست و مطالب موجود در صفحات این کتاب همواره تکرار می‌شوند. تنها این ترتیب و توازن آن‌هاست که برهم می‌خورد. همواره طرح‌ها، کارگردانی‌ها و احساسات جدیدی در بین خواهند بود. ما هنوز همان برگ را محکم گرفته‌ایم و اسب‌ها هم‌چنان در خلاف مسیر می‌تازند، می‌پرند و بر زمین می‌خورند وگاهی یک قطعه فلز براق بیش از یک ارزش بی‌پایان اغواکننده به‌نظر می‌رسد و صدایی در گوش ما زمزمه می‌کند: «اگر این لحظه بگذرد، هرگز باز نخواهد گشت».

آن‌گاه که جوان بودم، به تفکر می‌پرداختم که: «ممکن است از لحاظ روحی به موقعیتی برسم که انسان در طول زندگی خویش بدان دست می‌یابد.» و این‌گونه در خود تعهد اخلاقی ایجاد کردم تا پیش از آن‌که خیلی دیر شود بدین موقعیت دست یابم. همان‌طوری که ماهیت شرایط

انسانی ما آشکارتر می‌شود، افکار واقع‌گرایانه جایگزین این واقعیت می‌شوند که «خود به چندین زندگی نیازمند است.» بااین‌وجود اندک‌اندک حس مشترکی شکل گرفته بود و نشان می‌داد که انسان چیزی بیش از ذرّه‌ای گذرا در محدودهٔ انسانیت نیست که همواره در حال کشمکش، جست‌وجو، صعود و سقوطی بی‌پایان است و در جست‌وجوی موقعیتی است تا هنوز هم در هر لحظه‌ای بتواند شروع جدیدی را پیدا کند. شروعی که از سادگی ناب و آزادی نامحدود ذهن نوآموز برخوردار است. پیشرفت برای افراد سربار، سرگردان، گرفتار و اضافی دنیا دشوارتر به‌نظر می‌رسد و گاهی حتی آنان از تجربه کردن شانه خالی می‌کنند. فرجام کار سخت‌ترین کارهاست و آن‌وقت که همه چیز رها می‌شود، طمع حقیقی آزادی به‌دست می‌آید. پس از آن پایان خود شروعی دوباره است و زندگی حرف آخر را می‌زند.

در روستایی آفریقایی، آن‌گاه که راوی به پایان داستان خویش رسید، کف دست خود را روی زمین گذاشت و گفت: «من این داستان را هم این‌جا فرومی‌نشانم.» و سپس افزود: «تا این‌که کسی آن را در زمان دیگری به دست بگیرد.»

پیتر بروک در سن ۱۲ سالگی

پدر و مادر پیتر بروک

پیتر بروک ۱۹۴۴

پیتر بروک

پیتر بروک سر صحنهٔ یک فیلم

جان گیلگاد و پیتر بروک در حال مطالعهٔ نمایشنامه «کلوخ انداز را پاداش سنگ است» ۱۹۵۰ میلادی

پیتر بروک و همسرش ناتاشا

پیتر بروک و ناتاشا همسرش در دیدار با فیدل کاسترو رهبر کوبا

پُل اسکوفیلد در نقش لیر در نمایش «شاه لیر» نوشتهٔ ویلیام شکسپیر و به کارگردانی پیتر بروک

فیلم «سالار مگس‌ها» به کارگردانی پیتر بروک

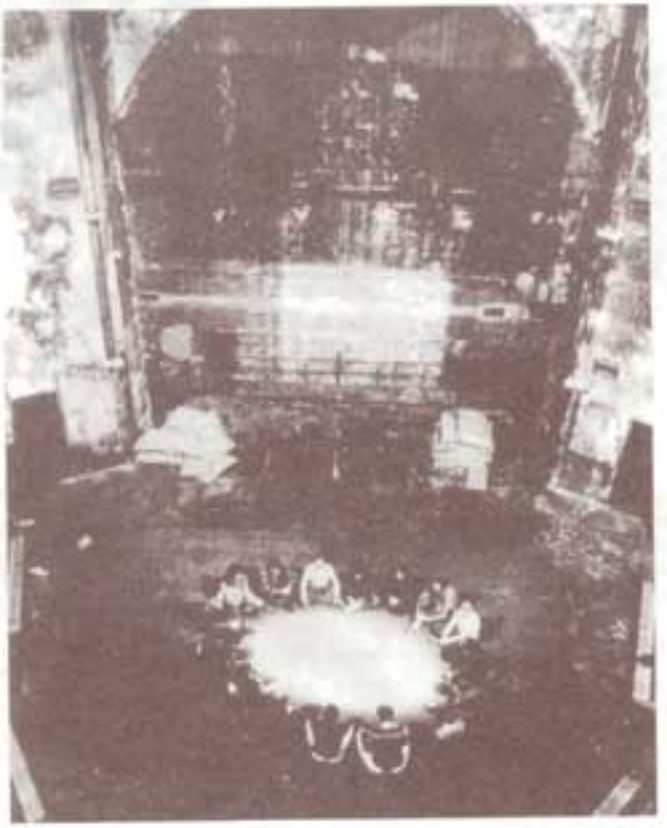
نمایش «رؤیای نیمه‌شب تابستان» اجرا در لندن، اگوست ۱۹۷۲، به کارگردانی پیتر بروک

پیتر بروک، همسرش ناتاشا و ایرنا دخترشان

پرسپولیس محل اجرای نمایش «اورگاست» در ایران به کارگردانی پیتر بروک

پیتر بروک در آفریقا سال ۷۳ـ۱۹۷۲

نمایش «کنفرانس پرندگان» برگرفته از «منطق‌الطیر» عطار نیشابوری. اجرا در سال ۱۹۷۹



گروه بین‌المللی پیتر بروک در سالن «بوف دِ نورد» در سال ۱۹۷۴

پیتر بروک در حال راهنمایی گروه بازیگران در اجرای نمایش «مهابهاراتا»

صحنه‌ای از نمایش «مهابهاراتا» به کارگردانی پیتر بروک

صحنه‌هایی از نمایش «مهابهاراتا» به کارگردانی پیتر بروک

«باکاری سانگر» در نمایش «طوفان» نوشتهٔ ویلیام شکسپیر و به کارگردانی پیتر بروک

اوشی اویدا و براس مایرز در نمایش «مردی که»

نشر قطره منتشر کرده است:

۱ـ **بازنگری در بازیگری**، فیلیپ ب. زاریلی، یدالله آقاعباسی، ۴۵۰۰ تومان

۲ـ **اصول کارگردانی تئاتر**، دین ـ کارا، دکتر قهرمانی، ۴۵۰۰ تومان

۳ـ **به‌سوی تئاتر بی‌چیز**، یرژی گروتفسکی، کیاسا ناظران، ۲۰۰۰ تومان

۴ـ **بیان بدنی بازیگر**، هانری بوسو، شالاگیه، دکتر قطب‌الدین صادقی، ۱۸۰۰ تومان

۵ـ **تئاتر پست دراماتیک**، هانس ـ تیس له‌من، همدانی، ۲۸۰۰ تومان

۶ـ **تئاتر درمانی و نمایش زندگی**، فیل جونز، یثربی، ۱۷۰۰ تومان

۷ـ **مجموعه آثار پلوتوس** (۳ جلدی)

تیتوس ماکیوس پلوتوس، شیرمرز، ویراستهٔ دکتر کوپال، ۷۵۰۰ تومان

۸ـ **تئاتر سمبولیست**، ژیزل ماری، دکتر مهوش قویمی، ۲۲۰۰ تومان

۹ـ **تئاتر سیاسی**، اروین پیسکاتور، سعید فرهودی، ۲۵۰۰ تومان

۱۰ـ **تئاتر نان و عروسک**، فرانسواز کوریلسکی، رئیسی، ۲۵۰۰ تومان

۱۱ـ **تئاتر و اروپا**، کریستوفر مک کالو، نغمه ثمینی، ۱۵۰۰ تومان

۱۲ـ **تئاتر و کارگردانی**، ژان ژاک روبین، مهشید نونهالی، ۲۵۰۰ تومان

۱۳ـ **تئاتر و همزادش**، آنتونن آرتو، دکتر نسرین خطاط، ۱۶۰۰ تومان

۱۴ـ **تئاتر، هویت و نمایش ملی**، عباس جوانمرد، ۲۴۰۰ تومان

۱۵ـ **تئوری استانیسلاوسکی در پرورش هنرپیشه**، تاییدی، ۲۰۰۰ تومان

۱۶ـ **چشم‌انداز تئاتر در قرن بیستم**، لویی مینیون، صنعوی، ۳۰۰۰ تومان

۱۷ـ **حرفهٔ من**، سرگئی اوبراتسوف، فریده مرادی، ۴۰۰۰ تومان

۱۸ـ **در باب هنر تئاتر**، گوردون کرگ، دکتر افضل وثوقی، ۲۳۰۰ تومان

۱۹ـ **راز شکسپیر**، مارتین لینگز، سودابه فضایلی، ۲۵۰۰ تومان

۲۰ـ **روزگاران طلایی تئاتر**، کنت مک گاون، رفیعا، ۳۰۰۰ تومان

۲۱ـ **طراحی صحنه**، مهدی ارجمند، ۱۵۰۰ تومان

۲۲ـ **فرهنگ کوچک هنرپیشه**، داریوفو، ایرج زهری، ۲۵۰۰ تومان

۲۳ـ **فن بیان**، انجلین مچلین، رضا شیرمرز، ۱۷۰۰ تومان

۲۴ـ **تحلیل انواع داستان**، آدام ـ فرانسوا رواز، حسین‌زاده و شهپرراد، ۱۲۰۰ تومان

۲۵ـ **کالبدشناسی درام**، مارجوری بولتون، رضا شیرمرز، ۱۵۰۰ تومان

۲۶ـ **ماجراهای جاویدان تئاتر**، گی لکلرک، کریستف دسولیر، همدانی، ۲۸۰۰ تومان

۲۷ـ **نشانه‌شناسی تئاتر و درام**، کرالام، دکتر فرزان سجودی، ۱۶۰۰ تومان

۲۸ـ **نقد تئاتر**، ایروینگ واردل، ابراهیمیان، لیلی عمرانی، ۱۸۰۰ تومان

۲۹ـ **نمایشنامه‌نویس عروسکی**، سیمین امیریان، ۲۵۰۰ تومان

۳۰ـ **هنر خلق شخصیت**، ژرژ پولتی، دکتر آذین حسین‌زاده، ۲۰۰۰ تومان

۳۱ـ **هنر نمایشنامه‌نویسی**، برنارد گربانیه، ابراهیم یونسی، ۳۷۰۰ تومان

۳۲ـ **هنر نمایشنامه‌نویسی جنگ**، داوید لسکو، همدانی، ۲۰۰۰ تومان

(nbookcity.com)

برای خرید کتاب‌های نشرقطره

می‌توانید وجه کتاب‌های درخواستی را به یکی از حساب‌های زیر به نام نشرقطره واریز و فیش مربوطه را با پست سفارشی به همراه نشانی کامل خود به صندوق پستی ۳۸۳ ـ ۱۳۱۴۵ ارسال و یا به شمارهٔ ۸۹۶۸۹۹۶ فاکس کنید. مطمئن باشید کتاب‌های درخواستی شما در اولین فرصت به‌دست شما خواهد رسید. هزینهٔ ارسال کتاب‌ها به عهدهٔ نشرقطره خواهد بود.

بانک صادرات جاری سپهر به شمارهٔ ۰۱۰۰۲۳۷۰۰۲۰۰۶

بانک تجارت جاری شمارهٔ ۱۹۳۵۰ شعبهٔ دانشگاه، کد ۱۸۶

بانک رفاه جاری همراه به شمارهٔ ۳۸۹۳۷۷ شعبهٔ نشر، کد ۱۶۶

شهر کتاب (nbookcity.com)

هم‌چنان که این را می‌نویسم بودن کتابی نانوشتنی را درک می‌کنم، کتابی که از خاطره‌ها پر شده و متعلق به آن‌هایی‌ست که آن خاطره‌ها را به اشتراک در میان خودشان تقسیم کرده‌اند. این کتاب همان لوح مکتومی است که به درازی شب‌ها و داستان‌های پیش از خواب و جدایی‌ها و باز دیدارها، موقعیت‌های خاص با بچه‌ها، خانواده، صمیمی‌ترین دوست است و همهٔ این‌ها خاطره‌هایی‌ست که نه دیدنی برای چشم‌های دیگر است و نه شنیدنی برای گوش‌های دیگر.

ISBN 964-341-440-X
9789643414405
نشر قطره