پیتر بروک و تئاتر بینافرهنگی*

هومن زندی‌زاده، دکترای نمایشنامه‌نویسی خلاق و تئاتر بینافرهنگی از دانشگاه فلیندرز استرالیا
houman_zandizadeh@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۰۹/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۱۱/۱۴

پیتر بروک یکی از مهم‌ترین کارگردانان تئاتر است که بسیاری از آثار خود را بر مبنای ایدهٔ بینافرهنگیت شکل داده است. نفـوذ وی در ایـن حوزه به قدری بوده که گفتمان تئاتر بینافرهنگی را نمی‌توان از نقد آثار او جدا کرد. برخلاف نگاه غالباً ستایش‌آمیز جامعهٔ تئاتری ایران نسبت به بروک، در غرب بسیاری از پژوهشگران او را به دلیل اتّخاذ رویکردهای استعماری و اورینتالیستی مورد نقد قرار داده‌اند. در این مقاله تلاش شده تا به دو پرسش پاسخ داده شود: ۱) تئاتر بینافرهنگی بروک چگونه عمل می‌کند؟ ۲) آیا نمایش‌های بینافرهنگی بروک توانسـته‌اند نتایج فرهنگی مثبتی از خود بر جای بگذارند؟ این مقاله با تعریف تئاتر بینافرهنگی به عنوان «زمینه‌ای جهت به رسمیت شناختن ارزش‌های فرهنگیِ و بازسازی هویت افراد و جوامع گوناگون» آغاز می‌شود. بر مبنای این تعریف، تئاتر بینافرهنگی باید از منافع فردی و تملّک فرهنگی دوری کند و امکان برقراری گفت‌وگویی سازنده را میان فرهنگ‌ها و جوامع مختلف فراهم سازد. سپس به نقد دو اثر از بروک پرداخته شـده اسـت: *ارگاست* (اوّلین اثر بینافرهنگی بروک) و *مهابهاراتا* (مهم‌ترین اثر بینافرهنگی وی). پس از بررسی این دو اثر، به پرسش‌های پژوهشی پاسخ داده شده است. به طور خلاصه، آثار بروک منجر به تاریخ‌زدایی از منابع اقتباسی خود نظیر *مهابهاراتا* شده و در آنها اثری از بازنگری در ارزش‌های فرهنگی یا بازسازی هویتی دیده نمی‌شود. این امر می‌تواند منجر به بروز سوءتفاهماتی برای مخاطب شود و به شکاف‌های فرهنگی و نژادی در جوامع و کشورهای گوناگون دامن زند. از این‌رو آثار بروک به رغم جلب مخاطبان بسیار، در عمل نتایج منفی درون‌فرهنگی و بینافرهنگی به بار آورده‌اند.

واژگان کلیدی:
پیتر بروک، تئاتر بینافرهنگی، *ارگاست*، *مهابهاراتا*، جشن هنر شیراز.

*. در تکمیل مقاله، از پیشنهادهای ارزنده آقای عرفان ناظر استفاده کردم که از ایشان سپاسگزاری می‌شود.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تعریف تئاتر بینافرهنگی

جولی هالج و جوان تامپکینز در اثر مشهور خود *نمایش بینافرهنگی زنان* تئاتر بینافرهنگی را چنین تعریف می‌کنند: «لحظهٔ تلاقی دو یا چند سنّت فرهنگی، یا اختلاط موقّت شیوه‌ها، فنون، و فرهنگ‌های مختلف» (Holledge & Tompkins, 2000: 7). بر مبنای همین تعریف بود که ریک نولز در کتاب *تئاتر و بینافرهنگیت*، تئاتر بینافرهنگی را محملی برای ادامهٔ بازنگری در ارزش‌های فرهنگی و بازسازی هویت افراد و جوامع گوناگون دانست (Knowles, 2010:4-5). در واقع از نظر وی رسالت تئاتر بینافرهنگی پل زدن میان فرهنگ‌های مختلف از طریق نمایش است، به نحوی که این فرهنگ‌ها بتوانند با یکدیگر گفت‌وگویی سازنده داشته باشند (Knowles, 2010: 1).

هالج و تامپکینز استدلال می‌کنند که سوای مشکلات موجود بر سر راه هر نوع همکاری تئاتری، «آثار بینافرهنگی با خود انتظارات متفاوتی دربارهٔ فرایندهای معیّن فرهنگی و مشکلات مضاعف مربوط به ترجمه به همراه می‌آورند (هم در ارتباط با زبان‌های گوناگون و هم در رابطه با "زبان‌ها"ی تئاتری)» (Holledge & Tompkins, 2000:7). می‌توان به این رویکرد بُعد سوّمی را نیز افزود: فرهنگ. در واقع، ترجمه در چنین آثاری دارای سه سطح زبانی، نمایشی، و فرهنگی است. بدین معنا که آثار بینافرهنگی در سطوح مختلفی با مقولهٔ ترجمه و به تبع آن، با مسئلهٔ *تملّک فرهنگی*[1] دست به گریبان هستند. مقولهٔ ترجمه پیش از این توسط کارگردان و پژوهشگر هندی رستم بروچا نیز مطرح شده بود. پیش از تحلیل دیدگاه وی، ابتدا لازم است تا تعریفی مشخّص از گونه‌های مختلف ترجمه به دست دهیم. در ترجمه دو رویکرد کلّی وجود دارد: بومی‌گرایی[2] و بیگانه‌گرایی[3]. این اصطلاحات به ترتیب یادآور عباراتی نظیر «ترجمهٔ آزاد» و «ترجمهٔ وفادار» هستند. مترجم و نظریه‌پرداز بریتانیایی سوزان بسنت تحت تأثیر فیلسوف آلمانی فردریش اشلایرماخر (in Lefevere, 1977: 74)، یکی از متواترترین تعاریف را در این راستا ارائه کرده است. او معتقد است که:

> بحث تقابل بومی‌گرایی و بیگانه‌گرایی برای قرن‌ها مطرح بوده است. به طور کاملاً خلاصه، موضوع به این اشاره دارد که آیا مترجم باید در پی از میان بردن ردّ دیگری از متن [مبدأ] باشد، به نحوی که آن را مطابق با هنجارها و انتظارات غالب در نظام هدف [فرهنگ مخاطب] تغییر دهد، یا در پی برگزیدن راهبردی باشد که نسبت به قواعد نظام مبدأ [فرهنگ نویسندهٔ اثر] وفادارتر است؟ می‌توان چنین استدلال کرد که بومی‌گرایی متن را به نظام هدف نزدیک‌تر می‌کند، چرا که آن متن به شکلی مؤثّر برای خوانندگانی نوشته شده که هیچ دانشی نسبت به سایر نظام‌ها ندارند. از سوی دیگر، بیگانه‌گرایی تضمین می‌کند که متن به

1. cultural appropriation
2. domestication
3. foreignisation

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شـکلی خودآگاه [برخاسـته از نظام] دیگری اسـت و درنتیجه خوانندگان می‌توانند اطمینان حاصل کنند که با چیزی برآمده از نظامی کاملاً متفاوت مواجه‌اند. چنین ترجمانـی حاوی ردّی از بیگانگی اسـت و آن را از هر چیزی که در فرهنگ هـدف [فرهنگ مخاطب] تولید شده متمایز می‌کند (Bassnett, 2005: 121-122).

بیگانه‌گرایـی حاکی از احترام مترجم نسـبت به متن اصلی و فرهنگ نویسـندهٔ آن اسـت، در حالی که بومی‌گرایی ــ خصوصـاً در نـگاه اروپایی‌ـامریکایی ـــ حاکی از نگاهی بی‌تفاوت و حتّی گاه تحقیرآمیز نسبت به اثر مبدأ است. این مسـئله منجر به ایجاد دخل‌وتصرّفاتی به نفع مخاطب هدف می‌شود و گاه حتّی بنیان‌های اثر مبدأ را هم بر هم می‌ریزد. به عنوان مثال، جان درایدن ترجمهٔ آثار ویرژیل را به گونه‌ای انجام داد که با «فرهنگ مهانسالار»[4] زمانهٔ وی سازگار باشد (Venuti, 1995: 64). یا مورّخ اسکاتلندی الکساندر فریزر تایتلر مدّعی شـد که هومر با «ارائهٔ تصاویر مبتذل و کنایات کودکانه در پی رنجاندن [مخاطب] بوده است؛ با وجود این، مترجم او [الکساندر] پوپ این کاستی را به شکلی ستودنی پوشـانده یا حذف کرده اسـت» (Tytler,1978:79). مثال آشـناتر برای مخاطب ایرانی، ترجمهٔ *رباعیات* خیّام توسّط ادوارد فیتزجرالد اسـت که عملاً خود اثری جدید است، نه ترجمه‌ای از خیّام. فیتزجرالد در نامه‌ای به یکی از دوستانش می‌نویسد: «این مایهٔ سـرگرمی من است تا از آزادی‌ای که این ایرانی‌ها به من می‌دهند استفاده کنم. آنها (به گمان من) آن‌قدرها شاعر نیستند که کسی را بابت چنین گریزهایی به وحشت بیندازند، چرا که واقعاً به اندکی صناعت نیازمندند تا سروشـکلی بگیرند» (Fitzgerald, 1980: 261). حال، اینکه بسـیاری از ایرانیـان فیتزجرالد را بابـت ترجمهٔ خیام ستایش می‌کنند، خود بحث دیگری است. امّا ترجمهٔ وی به عنوان بارزترین مثال بومی‌گرایی در بحث‌های نظری ترجمه مورد اشاره قرار گرفته است.

یک ترجمهٔ خوب ترجمه‌ای است که در آن بتوان تمایزات برآمـده از فرهنگ اثر مبدأ را مشـاهده کـرد. تنها در این صورت اسـت که فرهنگ بیگانـه هویت خویش را حفظ می‌کنـد و مخاطب می‌تواند با آن وارد دادوسـتد فکری- فرهنگی شـود. ترجمه‌هایـی که با رویکـرد بومی‌گرایی صورت می‌گیرند، ممکن اسـت اثر مبدأ و هویت فرهنگی آن را کاملاً شرحه‌شـرحه کنند. این امر گاه تا جایی پیش مـی‌رود که اگر اسـامی را به نام‌های موجـود در فرهنگ مقصـد تغییر دهیـم، مخاطب حتّی متوجّـه فرآیند ترجمه هم نخواهد شـد و چنین خواهد پنداشت که با اثری بومی سـروکار دارد. به همین سـیاق، تئاتر فرهنگـی تنها زمانی کارکرد مثبتی خواهد داشـت که بتواند میان فرهنگ‌های مختلف امکان نوعی دادوسـتد فکری- فرهنگی را فراهم آورد. یـا به قول نولز، امکان برقـراری نوعی گفت‌وگوی سـازنده را مهیّا کند. در غیـر این صورت ما به جای عملی بینافرهنگی، بـا نوعی تملّک فرهنگی یا همـان cultural appropriation مواجه خواهیم بود.

کلمهٔ appropriation از جمله اصطلاحات مهمّی اسـت که نه‌تنهـا بروچا، بلکه بسـیاری از نظریه‌پـردازان حوزهٔ

4. aristocratic culture

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

فرهنگ و هنر نیز نسبت به آن واکنش نشان داده‌اند. appropriation در لغت به معنای «از آن خود کردن»، یا آن‌گونه که داریوش آشوری در *فرهنگ علوم انسانی* آورده، به معنای «ویژه‌داشت، ویژه‌گری، ویژه‌گردانی، و رونگاری» است (آشوری، ۱۳۹۲: ۲۸). در معانی مذکور به سختی بتوان مفهومی منفی از واژهٔ appropriation مستفاد کرد؛ امّا این اصطلاح در زبان انگلیسی حاکی از نوعی احساس «تملّک» نسبت به چیزی است که در آن «دخل و تصرّفی غیراخلاقی» صورت گرفته است. به عنوان مثال، تصوّر کنید که از زندگی شخصی شما فیلمی ساخته شود که کارگردان ــ عامدانه یا بدون داشتن اطّلاعات کافی ــ تصویری ارائه دهد که با واقعیت و شخصیت شما تناسبی نداشته و تنها هدفش سرگرم کردن مخاطب باشد؛ در این وضعیت مخاطب ممکن است سرگرم شود، ولی او ضمناً قضاوتی نادرست و حتّی نامنصفانه دربارهٔ شما خواهد داشت. حال تصوّر کنید که چنین دخل و تصرّفی در حوزهٔ فرهنگ رخ دهد؛ فیلم ۳۰۰ یک نمونهٔ بارز از چنین عملی است که متعاقباً خشم و نقد بسیاری را به همراه داشته است. قضاوت‌های نادرست و نامنصفانه نسبت به فرهنگ‌های دیگر منجر به عمیق شدن شکاف‌های قومی و نژادی خواهد شد و در نهایت تأثیری منفی بر زندگی افراد، جوامع، نژادها، و کشورها بر جای خواهد گذاشت. این همان هستهٔ مرکزی جدل‌هایی است که بروچا به حوزهٔ تئاتر بینافرهنگی وارد کرد.

بروچا با تأثیرپذیری از متفکّرانی نظیر والتر بنیامین و طلال اسد، ترجمه را ابزاری برای پرهیز از نژادپرستی و تحقیر فرهنگ‌های دیگر می‌داند؛ تحقیری که تنها برآمده از تفاوت‌های سنجش‌ناپذیر این فرهنگ‌ها است (Bharucha, 2001:88). این نگاه در واقع واکنشی است به جهانی‌کردن فرهنگ‌های مختلف بر مبنای «تشابهات خانوادگی» آنها. او توضیح می‌دهد که از میانهٔ دههٔ ۱۹۵۰ میلادی «ترجمه امکانی را فراهم آورد تا به وسیلهٔ آن مشخّص شود که فرهنگ‌ها و زبان‌های موجود در آنها با یکدیگر "تفاوت" دارند، ولی این تفاوت چندان فاحش نیست» (Ibid). وی با تکیه بر اهمیت تعاملات فرهنگی، بر آن به عنوان راهی جهت پرهیز از کلیشه‌ها و مبارزه با جهل موجود نسبت به نژادهای گوناگون تأکید می‌کند. از این منظر، تفاوت‌های فرهنگی دیگر نه به عنوان تهدید، بلکه به مثابهٔ فرصتی برای نزدیکی به یکدیگر مطرح می‌شوند و از بروز تملّک فرهنگی جلوگیری می‌کنند.

بروچا را شاید بتوان مهم‌ترین نظریه‌پرداز حیطهٔ تئاتر بینافرهنگی دانست. وی در کتاب *تئاتر و جهان: نمایش و قواعد فرهنگی* ابتدا اعلام می‌کند که بنا ندارد بینافرهنگیت را نظریه‌پردازی کند، امّا هرچه در این اثر پیش‌تر می‌رویم، متوجه نگاه ویژهٔ او به این مقوله می‌شویم؛ نگاهی که اتّفاقاً منجر به شکل‌گیری بحث‌هایی عمیق دربارهٔ تئاتر بینافرهنگی شده است. بروچا برخلاف اکثر نظریه‌پردازان این حوزه، از تباری غیراروپایی و غیرامریکایی می‌آید. این دانش‌آموختهٔ دانشگاه ییل و دارندهٔ سابق کارت سبز امریکا، معتقد است که بینافرهنگیت وی را به سوی موطنش هند رهنمون کرده است (Bharucha, 1993: 9). همان‌گونه که ریک نولز در کتاب *تئاتر و بینافرهنگیت*

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اظهار داشته، برای بروچا «این بازگشت ــ از زاویهٔ هند ــ به امر بنیادینِ چیستیِ نمایش بینافرهنگی و درون‌فرهنگی، ادای دینی است به زندگی و واقعیت مادّی مخاطبان و منابع بومی هند» (Knowles, 2010: 34). نگاه بروچا در تقابل با دیدگاه اروپایی‌ـ‌امریکایی قرار دارد که تئاتر بینافرهنگی را وسیله‌ای برای کشف فرهنگ‌های دیگر می‌داند. از نظر او تئاتر بینافرهنگی نه‌تنها منجر به کشف دیگری نشده، بلکه باعث تهی شدن فرهنگ‌های دیگر ــ از جمله فرهنگ هندی ــ از معنای خود گشته است. بنابراین او به صرافت می‌افتد تا از طریق تحلیل این گونهٔ تئاتری، به نقد فرهنگی بپردازد و از این راه فرهنگ خویش را بهتر بشناسد. در این میان بیش از همه، به آثار پیتر بروک و خصوصاً نمایش *مهابهاراتا* می‌پردازد.

بروک و تئاتر بینافرهنگی

بروک را در ایران بیشتر به عنوان کارگردانی پیشرو می‌شناسند که فنون کارگردانی را به شکلی خلّاقانه در آثار خویش به کار گرفته است. در صورتی که در غرب وی را مهم‌ترین نمایندهٔ تئاتر بینافرهنگی می‌دانند و بیش از آنکه بر شیوه‌های نمایشی وی تأکید کنند، بر محتوای آثار او متمرکز می‌شوند. آثار بروک نه‌تنها منجر به قوام یافتن نظریهٔ تئاتر بینافرهنگی شد، بلکه بسیاری از هنرمندان تئاتر را نیز تحت تأثیر خود قرار داد. *مهابهاراتا* ــ محصول سال ۱۹۸۵ ــ را شاید بتوان مهم‌ترین اثر وی دانست که هم‌زمان ستایش و خشم بسیاری را برانگیخت. در اینجا علاوه بر *مهابهاراتا*، بر دیگر نمایش او *ارگاست* که پیش از انقلاب در ایران اجرا شد نیز تمرکز خواهیم کرد؛ اثری که نقطهٔ آغاز آثار بینافرهنگی بروک شناخته می‌شود (Hunt & Reeves, 1995: 170). شناخت بیشتر این دو نمایش ــ با توجّه به پیوندهای فرهنگی ما با منابع اقتباسی بروک ــ می‌تواند ما را در فهم آنچه تئاتر بینافرهنگی نامیده می‌شود، یاری رساند.

ارگاست

در سال ۱۹۷۰ میلادی مرکز بین‌المللی پژوهش‌های تئاتری[5] که توسّط بروک بنیان‌گذاری شده بود، دعوت‌نامه‌ای از جشن هنر شیراز دریافت کرد تا اثری را در تابستان سال بعد در ایران به صحنه برد. بروک با بودجهٔ دریافتی از جشن هنر توانست حامیان مالی دیگری نیز برای خود پیدا کند (در برخی کشورها می‌توان با اثبات وجود بخشی از بودجهٔ اثر، حامیان بعدی را راحت‌تر متقاعد به همکاری کرد). بدین وسیله وی موفّق شد تا کلّیهٔ هزینه‌های مرکز پرخرج خود را برای هجده ماه تأمین کند (Smith, 1972: 29). گروه بین‌المللی بروک با تمرکز بر مضمون آتش، به کار بر متونی از فرهنگ‌های مختلف پرداختند که مهم‌ترین آنها، اسطورهٔ یونانی پرومته بود (Smith, 1992: 172). بروک از شاعر انگلیسی تد هیوز دعوت کرد تا نمایشنامه‌ای تنظیم کند؛ اثری که بعدها *ارگاست* نام گرفت. کلمهٔ ارگاست از دو جزء org و ghast تشکیل

5. The International Centre for Theatre Research

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شـــده که هیوز به ترتیب آنهـــا را آواهایی برای «زندگی، بودن» و «روح، شـــعله» می‌دانست. بدین ترتیب ارگاست یعنـــی «آتش بودن» یا «آتش آغازیـــن»، «آتش مرکزی»، و به طور اســـتعاری، «خورشـــید» (Ibid: 174). «مضامینی نظیر آزادی و اســـارت، و تاریکی و روشـــنایی ریشه‌های ارگاست را تشکیل می‌دادند» (Smith, 1972: 39). این عناصر همچنین هستهٔ اصلی مانویت و ادیان باستانی ایران را تشـــکیل می‌دهند و از این رو در این اثر فرهنگ ایرانی نیز مورد توجّه قرار گرفت (Ibid: 38). بروک خود علاقهٔ ویژه‌ای بـــه فرهنگ ایرانی داشـــت و از طریق کارگردان ایرانی آربی اوانسیان با *اوســـتا* آشنا شد (Smith, 1992: 178). بعدها وی در ایران به تماشـــای نمایش روحوضی نیز نشست که خود به عنوان منبعی دیگر الهام‌بخش او در نمایش *ارگاست* بود (Ibid: 181).

ارگاســـت از دو بخش تشکیل شده است. بخش نخست با اســـطورهٔ پرومته آغاز می‌شـــود که آتش را به انسان داد و بابت این کار به بند کشیده شد. روند داستان در این بخش به شـــوربختی‌ها، کشمکش بر سر قدرت، و قتل در خاندان شاه کروگون[6] اشاره دارد که در *ارگاست* توسّط پرومته به چالش کشـــیده شده‌اند. بخش دوّم اثر اقتباسی از نمایشنامهٔ *ایرانیان* نوشتهٔ آشیل است به شکلی که در آن شخصیت‌های بخش اوّل تبدیل به شخصیت‌های نمایشنامهٔ *ایرانیان* شده‌اند. به عنوان مثال پرومته تبدیل به قاصد شـــده و موآشا[7] (یکی از همسران کروگون) نقش آتوسا (مادر خشایارشا، خواهر ناتنی زرتشت، و همسر داریوش) را ایفا می‌کند.

6. Krogon
7. Moasha



تصویر ۱. بخش اوّل *ارگاست*: پرومته در زنجیر و گوی آتشین
(in Smith 1972: 201)

هیوز برای این نمایش زبانی به نام ارگاســـت اختراع کرد. او مدّعی شـــد که ایـــن زبان دارای اصول و قواعد اســـت و آن را می‌تـــوان ترجمـــه کـــرد (in Hunt & Reeves, 1995: 171). بـــروک معتقـــد اســـت که در ارگاســـت همه‌چیز موســـیقی اســـت. «ما با زبانی ســـروکار داریم که وجـــود خارجی نـــدارد و می‌توانیم بـــا آن کاری را انجام دهیم که از عهدهٔ زبان‌های فرانســـوی، انگلیسی، و فارسی ساخته نیست. در این زبان‌ها ما در بند معانی لفظی هستیم» (in Smith, 1992: 177). هیـــوز هم می‌گوید: «قصد ما خلـــق زبانی دقیق امّا منعطف و داعی بود؛ دعوت‌کننده به جهانی گم‌شده» (in Hunt & Reeves, 1995: 157).

بروک توضیح می‌دهد که در *ارگاســـت* «منبع *اوستاست*، زبان تخت‌جمشـــید؛ یونانی، زبان ویرانگران؛ و ارگاست، زبان انســـان که در این مکان [تخت‌جمشـــید] و برای این مکان نوشـــته شـــده و همچون مانویت حاوی روشـــنی و تاریکی تخت‌جمشـــید است» (in Smith, 1972: 108).

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۲. بخش دوّم *ارگاست*: پایان (in Smith 1972: 219)

نکتـهٔ قابل‌تأمل این اسـت که بروک ارزشـی برای منابع ایرانی خود قایل نیسـت. او بی‌آنکه تلاشی برای فهم زبان *اوسـتا* یا مانویت کند، با کمک هیوز زبانی جدید «خلق» می‌کند تا با دنیای گم‌شـدهٔ *اوستا* و مانویت ارتباط برقرار کند. برخی از نظریه‌پردازان ترجمه نظیر سـوزان بسـنت و آنـدره لفور معتقدند که زبـان، عامل توصیف فرهنگ اسـت (Lefevere & Bassnett, 1990: 11). اگر این گفته را بپذیریم، چگونه می‌توان پذیرفت که برای کشف *اوسـتا* و مانویت، نیازمند خلق زبانی هستیم که هیچ‌گونه پیوسـتگی فرهنگی با آنها ندارد؟ و حتّی فراتر از آن، چرا برای برقراری ارتباط با دنیای گم‌شـدهٔ *اوسـتا* و مانویت، نباید زبان‌های اوستایی و مانوی را بیاموزیم؟

این نوع از «بینافرهنگیت» عملاً ریشـه در اورینتالیسم دارد. این اصطلاح برگرفته از کلمهٔ Orient به معنای «مشرق‌زمین» اسـت. در واقع اورینتالیسم در لغت به معنای «شرق‌شناسی» است، امّا با توجّه به کاربرد آن، معنایی گسترده‌تر یافته است. اورینتالیسم عبارت است از «یک شیوهٔ غربی برای سلطه بر مشرق‌زمین و تغییر ساختار آن و اعمال قدرت بر آن» (سعید، ۱۳۹۴: ۲۲). اورینتالیسـم «نوعی "اراده" یـا "قصد" را بیان می‌دارد یا، به عبارت درست‌تر، نوعی اراده یا قصد "هست". و هـدف از این قصد یا اراده آن اسـت که آنچه به‌وضوح جهانی دیگرگونه اسـت (یا شـقّ دیگری از جهان است یا جهانی اسـت که برای غربیان تازگی دارد) درک شـود و در مـواردی تحت مهار و در معـرض مداخله قرار گیرد یا حتّـی به جهان غرب منضم گردد» (همان: ۳۴). اسـتفاده از زبانی ابداعی برای مخاطب ایرانی منجر به تهی شدن *اوستا* ــ متن اقتباسی ــ از تاریخ و فرهنگ خود شده و به شیوه‌ای مداخله‌جویانه تحت عنوان بینافرهنگیت مهار شده است.

امّا منابع این نمایش محدود به *اوسـتا* نماند. در سال ۱۹۷۲ آنتونی اسـمیت از اعضای مرکـز بین‌المللی پژوهش‌های تئاتری گزارشـی مفصّل دربارهٔ پیش‌تولید، تولید، اجرا، و حواشی نمایش *ارگاست* نوشت که در قالب کتابی در لندن انتشار یافت. او در این کتاب از علاقهٔ گروه به نمایش‌های تعزیـه و روحوضی پرده برمی‌دارد، علاقه‌ای با سـویه‌های اورینتالیستی. اسمیت پس از توصیف روحوضی می‌نویسد: «این نمایش همانندی‌های بسـیاری با کمدیادلارته دارد و احتمالاً از همان ریشه گرفته است» (Smith, 1992: 148). اسمیت نه‌تنها دلیلی برای این ادّعا ارائه نمی‌دهد، بلکه با در نظر داشتن صفحات بسیاری که وی به نقد مغرضانهٔ فرهنگ ایرانی اختصاص داده، می‌توان نتیجه گرفت که وی ایرانیان را فاقـد تـوان لازم برای خلـق گونـه‌ای منحصربه‌فرد از نمایش می‌داند. چنین نگاه تحقیرآمیزی حاکی از رویکرد اورینتالیستی وی نسبت به ایران است.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

با تمام این تفاصیل، سؤال این است که اساساً چرا افرادی نظیر بروک برای اجرا به ایران می‌آمدند؟ بخشی از پاسخ را می‌توان در همان نگاه اورینتالیستی جست‌وجو کرد که در پی کشف و تملّک مشرق‌زمین است. امّا بخش مهمّی از این فرآیند، وجود ابعاد اقتصادی گستردهٔ آن است. پیش‌تر اشاره شد که با بودجهٔ حاصل از شرکت در جشن هنر، بروک توانست هزینهٔ هجده ماه از فعّالیت‌های مرکز پرخرج خود را فراهم کند. همین امر منجر به بروز انتقادات فراوانی نسبت به وی شد.

جشن هنر شیراز یکی از بزرگ‌ترین و پرخرج‌ترین رویدادهای فرهنگی جهان در عصر خود بود. با وجود ابعاد مثبتی نظیر رشد و معرّفی هنرمندان مطرحی نظیر محمّدرضا شجریان و پشتیبانی از برخی جریانات هنری و تئاتری، یکی از کارکردهای این رویداد، سرپوش گذاشتن بر فضای بستهٔ سیاسی ایران بود. اشاره به این موضوع توسّط نگارنده به منزلهٔ دفاع از دوران پیش و پس از پهلوی دوم نیست؛ بلکه تنها به وضعیتی اشاره دارد که آن روزها از آن تحت عنوان «خفقان سیاسی» یاد می‌شد و به یک انقلاب سیاسی منتهی گشت.

منتقدان بروک وی را متّهم می‌کردند که حکومت ایران او را «خریده» تا به واسطهٔ مراسمی نظیر جشن هنر شیراز، توجّه افکار عمومی جهان را از اعمال خود پرت کند. شاید اوّلین کسی که علناً این مسئله را مطرح کرد، غلامحسین ساعدی باشد. اسمیت نقل می‌کند که ساعدی اعتقاد داشت بروک دارد در ایران وقتش را تلف می‌کند: «او نمی‌تواند مسئله را درک کند. او را خریده‌اند». و اسمیت در پاسخ می‌نویسد «من مهمان دولت ایران بودم، آن هم با هزینه‌ای گزاف. [...] و مهمان را استخدام نمی‌کنند، دعوت می‌کنند» (Ibid: 146). ولی واقعیت این است که کسی به مهمان پول نمی‌دهد. بروک و گروهش در واقع استخدام شده بودند تا اثری را برای جشن هنر تولید کنند. او از پاسخ دادن راجع به میزان دقیق مبلغ دریافتی طفره می‌رفت. مثلاً زمانی که در حاشیهٔ جشنواره یکی از دانشجویان ایرانی دربارهٔ این مسئله او را به چالش کشید، پاسخ داد: «پرسش خوبی است؛ کاش جوابش را می‌دانستم» (Ibid: 210-211).

سعید سلطانپور، نمایشنامه‌نویس و کارگردان ایرانی نیز در همان سال‌ها با انتقاد از حضور افرادی چون گروتفسکی و بروک در جشن هنر، در بیانیه‌ای با عنوان «نوعی از هنر، نوعی از اندیشه» می‌نویسد: «برای من که یک ایرانی هستم، مهم نیست که آقای بروک دربارهٔ تعزیه چه می‌گوید و یا آقای گروتفسکی تئاتر آیینی خود را چگونه توجیه می‌کند؛ تمام تلاش من برای آشکار کردن سوءاستفاده‌هایی است که گردانندگان قسمتی از تئاتر ــ تئاتر خیانتکار تلویزیونی ــ از این دعوت‌ها و تعبیر و تفسیرها می‌برند» (سلطان‌پور، ۱۳۴۹). با بالا گرفتن اتّهامات در خارج از ایران، بروک در نهایت چنین می‌گوید:

> کسی که خود در تئاترهای نیمه‌ملّی با پول دولت بریتانیا اموراتش را می‌گذراند یا حتّی کسی که با پول پخش‌کنندگان امریکایی در شرکت‌های اروپایی فیلم می‌سازد و با تمام ساختارهای مالی غرب کار می‌کند، ناگهان عقیده پیدا می‌کند که کلّ این وضعیت دچار دگردیسی شده چرا که کسی دیگر به کشوری رفته که

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

در این مقطع زمانی سـرخطّ اخبار است و نماد خشونت پلیسـی به شـمار می‌رود. [...] من پیـش از ترک تهران توانستم یک‌سـاعت‌ونیم با ملکه [که حامی اصلی جشن هنر شیراز بود] تنها باشم و با شروع بحث با مسئلهٔ سانسور از ایـن فرصت بدون حاشـیه رفتن و بدون تـن دادن به گفت‌وگوهای بی‌سـروته برای طرح مطالبی مهم دربارهٔ تمام سـطوح زندگی ایرانیان، مستقیماً با کسی که در آن میـدان محدود حرکـت بیش از هر فـرد دیگری در آن کشـور تأثیرگذار اسـت، صحبت کنم. و بـرای من این امکان مواجههٔ مسـتقیم با ارکان مسلّم قدرت ــ و به طور مشـخّص، شخص ملکه ــ کاملاً این وضعیت را به تعادل می‌رساند (in Hunt & Reeves, 1995: 159-160).

امّا ماجرا به این سـادگی که بروک روایت می‌کند، نبوده اسـت. بر طبق گزارش مفصّلی که اسـمیت نوشته، بروک رأساً تقاضایی جهت گفت‌وگو با فرح پهلوی مطرح نکرد. در شـبی که فرح می‌خواسـت شخصاً *ارگاست* را تماشا کند، تأخیری طولانی در شـروع نمایـش رخ داد و نهایتاً از بروک خواسـته شد تا برای ادای توضیحات، مستقیماً با فرح صحبت کند. باز بر اسـاس همین گزارش، بروک در این گفت‌وگوی خصوصی تنها به طرح مشکلات مرتبط با اجرای خود بسنده کرد و هیچ اشاره‌ای به وضعیت ایران و مردمان آن نداشـت (Smith, 1972: 223). نکتهٔ مهم این است که حتّی اگر وی دربارهٔ وضعیت ایران صحبتی کرده باشد، این یک گفت‌وگوی ناخواسته بوده و چیزی نیست که بتواند نفع مالی چشـمگیر او را «به تعادل برسـاند». اگر شروع اجرا با تأخیر مواجه نمی‌شد، اگر او را برای توضیح دراین‌باره بازخواسـت نمی‌کردند، او حتّی فرصت دفاع از خود را هم نداشت، چه رسد به دفاع از مردم ایران.

علاوه بر امکانات مالی ویژه و اجازهٔ اجرا در تخت‌جمشید، امتیازات دیگری نیز از طرف حکومت ایران به بروک داده شد. مثلاً برخلاف بسیاری از هنرمندان ایرانی، بروک با هیچ شکلی از سانسور مواجه نشد. پیش از اجرای *ارگاست* از او خواسته شد تا دربارهٔ محتوای اثر خود به نمایندهٔ جشن هنر توضیحاتی ارائه دهد. این نمایش با زبانی ناشناخته به صحنه می‌رفت و این امر منجر به ابهاماتی می‌شـد. اگرچه بروک پیش‌تر در نشریه‌ای ایرانی به نام *Tehran Journal* مطالبی را بیان داشته و سـخنان او به انگلیسی چاپ شده بود، ولی در مواجهه با مسئولان جشن هنر از ارائهٔ هرگونه توضیحی خودداری کرد. او متوجّه شده بود که نمایشنامهٔ *ایرانیان* در ایـران اجازهٔ اجرا ندارد؛ اثری کهن دربارهٔ شکسـت ایران از یونان در نبرد سـالامیس که بخش مهمی از *ارگاست* را تشکیل می‌داد. دربار ایران به واسطهٔ باستان‌گرایی رایج در آن دوران، تمایلـی به نمایش اثری که حاکی از شکسـت ایران باشد، نداشـت (Smith, 1972: 194). امّا بروک از امتیازاتی ورای آنچه هنرمندان ایرانی داشتند، بهره‌مند بود. چنین سنّتی در ایران بی‌سابقه نیست. حتّی در دوران حاضر هم می‌بینیم کـه چگونه یک اروپایی یا امریکایی در ایران مورد استقبال ویژه قرار می‌گیرد، در حالی که مردمان سایر ملل ـــ و مهم‌تر از آن، ایرانیان ـــ از برخی حقوق پایه‌ای خود نیز محروم‌اند. این یکی از ابعاد مهم اورینتالیسم است. اگر غرب نگاهی برتری‌جویانه نسـبت به ما دارد، بسیاری

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

از مـا نیز خـود را فروتر از آن می‌دانیم کـه حتّی بخواهیم اعتراضی کنیم. شاید برای همین است که امروزه نگاه قاطبهٔ جامعهٔ تئاتری ایران به بروک، نگاهی ستایش‌برانگیز است و کمتر شاهد نقدی جدّی راجع به آثار وی نظیر *ارگاست* یا *مجمع مرغان* (اقتباسی از اثر عطّار) بوده‌ایم.

مهابهاراتا

در سـال ۱۹۷۶ ژان‌کلـود کریـر و پیتر بـروک کار بـر *مهابهاراتا*، بلندترین حماسهٔ مکتوب جهان، را آغاز کردند. کریر بر نگارش متن نمایشنامه متمرکز شد و نسخهٔ اوّلیهٔ آن را در سال ۱۹۸۲ آماده کرد. کار بر متن دو سـال دیگر نیز ادامه یافت و سـرانجام نمایـش *مهابهاراتا* در سـال ۱۹۸۵ در جشـنوارهٔ آوینیون و بعدتر در زوریخ، گلاسکو، و ایالات متّحده به روی صحنه رفت (Hunt & Reeves, 1995: 252-253).

نمایش *مهابهاراتا* از سه بخش تشـکیل می‌شد: *تاس‌بازی*، *تبعید در جنگل*، و *جنگ*. داستان دربارهٔ دو خاندان برآمده از شـاهان و خدایان اسـت که در کشمکشی خونین بر سر قدرت و انتقام‌جویی با یکدیگر درگیر می‌شـوند. اگرچه ایـن خاندان‌ها ــ پانداوْها[8] و کُورُووْها[9] ــ تحت آموزه‌های کریشْـنا به زندگانـی صلح‌آمیز سـفارش شـده‌اند، ولی جنگ‌های مدام آنها منجر به مرگ، تخریب و شـوربختی گشته است. داستان توسّـط دو شخصیت روایت می‌شود: یک حکیـم برامِن[10] به نام ویاسْ[11] و یک پسـربچّهٔ بی‌نام. گفت‌وگوهای میان این دو و پرسـش‌های پسربچّه دربارهٔ داسـتان نوع بشـر آشـکارکنندهٔ روند نمایش است. «کلّ حماسـه توسّـط بیسـت‌ودو بازیگر و شـش نوازنده اجرا می‌شـود ــ نوازندگانی که خود تبدیل به بخشـی از کنش نمایشی گشته‌اند» (Ibid: 254).

پیش از نهایی کردن نمایشـنامه، بروک و کریر نظرات تنی چند از مفسّـران فرهنگ هنـدی را دریافت کردند، ولی در نهایت بـه هیچ‌یک از آنهـا وقعی نگذاشـتند (Carriere, ix :1985). در واقـع آنها از درک فرهنگ و نمایش هندی عاجز بودند: «ما هرچه بیشـتر به تماشای اشکال مختلف هنر کلاسـیک هندی و خصوصاً هنرهای نمایشـی می‌نشستیم، بیشتر متوجّه می‌شـدیم که لااقل یک عمر زمان لازم است تا در آنها به درجهٔ استادی برسیم؛ و یک بیگانه تنها می‌تواند آنها را تحسـین کند، نه تقلید» (Ibid: xv). از این‌رو بروک و کریر به جـای اقتباس از *مهابهاراتا*، بـه دخل‌وتصرّف در آن پرداختنـد. آنهـا از مواجهـه با تاریخچهٔ این حماسـه و ابعاد هنری، فرهنگی، سیاسـی، اقتصـادی، و اجتماعی آن خودداری کردنـد. بروک اعتراف می‌کند که در *مهابهاراتا* به دنبال چیزی بوده اسـت که «در قرن بیسـتم برای ما حکم حقیقـت را دارد» (in Hunt & Reeves, 1995: 261). نه حقیقتی که این متن بر پایهٔ آن حیات یافته است.

عـدهٔ زیادی از منتقـدان نیویورک بـروک را بابت ادامهٔ سـنّت غربیِ دخل‌وتصرّف در منابع مشـرق‌زمین و به کار

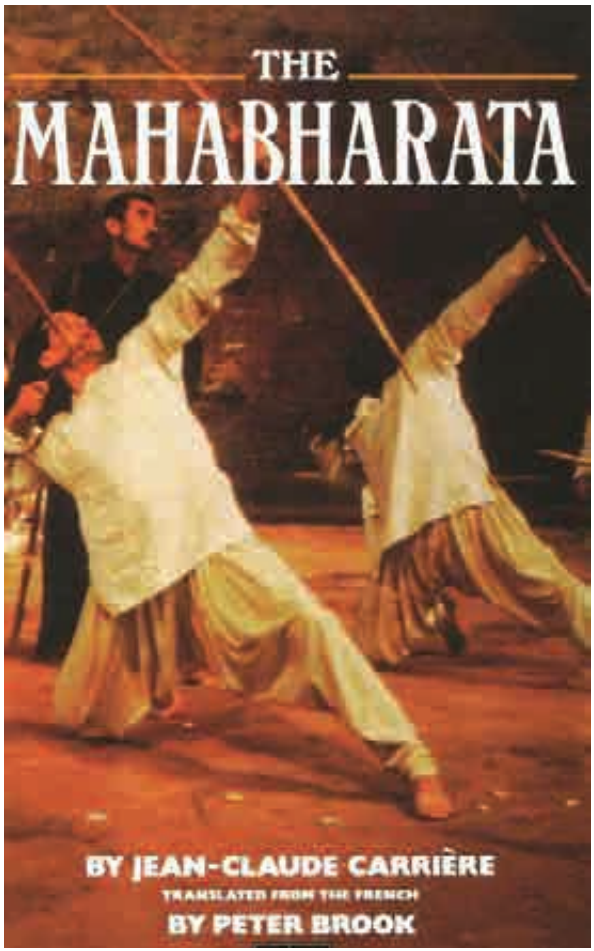
8. Pandavas
9. Kauravas

۱۰. در فارسی به شکل «براهمین» یا «برَهمین» هم آمده است.
۱۱. در فارسی به شکل «وَیاسا» هم آمده است.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بردن آنها جهت اهدافی نظیر ارجاعات غیرمستقیم سیاسی از طریق متنی نامتعارف بدون هرگونه تلاشی جهت کشف صدای آن متن مورد نقد قرار دادند (Carlson, 1996: 88). به همین سیاق بروچا اظهار داشت که «مشکل اصلی من با اکثر نظریات موجود دربارهٔ نمایش هند، گرایش غالب در تاریخ‌زدایی از فرهنگ هندی است» (Bharucha, 1993: 4). او همچنین مدّعی شد که «هیچ بی‌حرمتی‌ای در تئاتر بدتر از این نیست که ضیافت آن را به مخزنی از فنون و نظریات تقلیل دهیم. [...] به اعتقاد من پیش از نظریه‌پردازی دربارهٔ هرگونه سنّت نمایشی، ابتدا لازم است از خود بپرسیم که این امر چه معنایی می‌تواند برای مردمانی داشته باشد که این [سنّت نمایشی] در وهلهٔ اوّل برای آنها وجود داشته است» (Ibid: 4).

بروک هنگام کار بر نمایش *مجمع مرغان* نظر خود راجع به «حقیقت» را چنین مطرح کرده بود: «این اثر راجع به چیزی بیش از یک سبک تئاتری است؛ دربارهٔ آشکار کردن حقیقت است ــ و هیچ راهی برای تقسیم حقیقت به "حقیقت معنوی" و "حقیقت مضحک" وجود ندارد. تنها یک حقیقت وجود دارد» (in Hunt & Reeves, 1995: 198-199). او به‌کرّات مدّعی شد که حقیقت یک مفهوم جهانی است (Brook, 1974: 3). بروک ادّعاهای مشابهی نیز دربارهٔ *مهابهاراتا* مطرح کرده بود. بروچا در پاسخ می‌گوید: «اگر بروک حقیقتاً معتقد است که این حماسه‌ای جهانی است، پس نمایش وی نباید عاری از فرهنگ هندی بوده یا نسبت به آن بی‌اعتنا باشد؛ ولی من معتقدم که چنین است» (Bharucha, 1993: 70). با این حال برخی نظیر



پژوهشگر آلمانی اریکا فیشرلیشته معتقدند که بروک عناصری از فرهنگ‌های مختلف را تصفیه می‌کند تا میان آنها و سنّت‌های تئاتری‌شان گفت‌وگو برقرار سازد: «[او] با عناصری مشتق از فرهنگ‌هایی بسیار متفاوت سروکار دارد،

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ولی آنها را در راستای سازگاری‌شان برمی‌گزینند تا از آنها معنایی در فرهنگ‌های دیگـر حاصل کند که در فرهنگ اوّلیه وجود نداشته است» (Fischer-Lichte, 1996: 32). بـه عبارت دیگر، آن‌گونه که بروچا هم بر آن تأکید دارد، آثار بروک «نمونه‌ای از نوع خاصّی از بازنمایی غربی است که در آن زمینه‌های غیرغربی متن اقتباسـی نفی می‌شوند» (Bharucha, 1993: 70). تفاوت بروچا و فیشرلیشـته در این است که اوّلی بروک را به این سبب ستایش می‌کند، و دیگری شماتت.

فیشرلیشـته اعتقاد دارد کـه آثار بـروک را می‌توان برای فرهنگ‌هایی عمیقاً متفاوت اجرا کرد، چرا که در نگاه این کارگردان هر سـنّت تئاتری مرکّب از عناصری اسـت که می‌توانند در بستر فرهنگ‌های دیگر نیز به کار گرفته شوند (Fischer-Lichte, 1996: 33). بـروک شـخصاً هدف خود را رسـیدن به هنری جهانی می‌داند که قادر اسـت از مرزهای ملّی‌گرایانه فراتر رود و به ذات آدمی دسـت یابد (Brook, May 1987). امّا این مسئله از نگاه بروچا بیش از اینکه حاکی از نگاه انسانی بروک باشد، ناشی از نارضایتی وی نسبت به فرهنگ خویش است: «می‌توان چنین استدلال کرد که بینافرهنگیت زادهٔ نوع مشـخّصی از ملال اسـت؛ واکنشـی اسـت به بی‌روحی [فرهنگ خویـش] و متعاقباً جسـت‌وجوی منابع جدید انرژی، سرزندگی، و حسّاسیت از طریـق واردات "مـواد خـام جوان‌کننـده" [فرهنگی]» (Bharucha, 1996: 207).

هلن گیلبرت و جوان تامپکینز در کتاب *نمایش پسااستعماری* استدلال می‌کنند که «بخشـی از پروژهٔ امپریالیسم، تلاش برای تحمیل زبان انگلیسی به مناطق استعماری بوده است به نحوی که بتوانند آنها را هرچه بیشتر تحت نظارت خود درآورنـد» (Gilbert & Tompkins, 1996: 164). بـه شـیوه‌ای مشابه با نظام‌های امپریالیستی، بروک و کریر نیز حـوزهٔ نفوذ خود را از طریق زبان گسـترش دادند؛ عملی حاکی از نوعی اسـتعمار فرهنگی و نمایشـی. کریر خود اقرار می‌کند کـه «ما ایدهٔ [اسـتفاده از] زبان‌های کهن و ازمدافتاده را به کناری نهادیم چرا که آنها حاوی رشته‌ای از تصاویر نامناسـب از قصّه‌های کهن مـا و دوران قرون وسطی بودند» (Carriere, 1985: xi). در واقع آنها نه به دلیل ثقیل بودن زبان‌های کهن برای خود یا مخاطبشـان، بلکه تنها به سـبب «نامناسـب» بودن تصاویری که آنها را به یاد گذشـتهٔ تلخشـان می‌انداخت، از این زبان‌ها دوری جسـتند. آنها ارزشی برای اهمّیت چنین زبانی در فرهنگ هندی قایل نبودند و هیچ‌یک از دلایلشان برگرفته از بطن حماسـهٔ هندی نبود. البته همان‌گونه که اشـاره شـد، حدّ اعلای چنین تجاوز فرهنگی‌ای را پیش‌تر در *ارگاست* هم انجام داده بودند. هیوز می‌خواست اوستا را با زبان یونانی ترکیب کند ــ نه بر اسـاس ظرفیت‌هـای زبانی آنها، بلکه بر مبنای نیاز و تجربهٔ شـخصی خویش (Smith, 1992: 185). چنیـن امری منجر به اختراع زبانی جدید شـد که هیچ قرابتی با آن زبان‌ها نداشـت و ـــ مهم‌تر از آن ــ از زمینه‌های فرهنگی، سیاسی، و اجتماعی آنها نیز تهی بود. علاوه بـر تمام اینها، بروک در *مهابهاراتا* متّهم شـده بود بـه طرّاحی اثری که بتواند پاسـخ‌گوی امیـال و نیازهای بازارهـای جهانی باشـد. بروچا در این زمینـه می‌گوید:

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

«[بـروک] صرفـاً اجناس و منسـوجات ما را بـه لباس و جالباسـی تغییر نمی‌دهد. [بلکه] او یکی از مهم‌ترین متون مـا را گرفتـه و آن را از تاریخ خود تهی کـرده تا بتواند آن را بـه مخاطب غربی "بفروشـد". [...] دولت ما [هند] هم این دخل‌وتصرّف فرهنگی را از طریق پشتیبانی رسمی از اجرای آن در اروپا و امریکا "خریداری" کرده اسـت» (Bharucha, 1993: 68). او همچنیـن معتقد اسـت که «امروزه "فرهنگ هندی" توسّـط دولت مـا به یک متاع تقلیل یافتـه و نژاد جدیدی از دیوان‌سـالاران آن را قوام بخشـیده، برایش بازاریابی کرده، و ایـن "فرهنگ" را به نقاط مختلف جهان انتقال داده اسـت» (Ibid: 7). در واقع او اقـرار می‌کند که تملّک فرهنگی و اتّفاقاتی نظیر آنچه بـرای *مهابهاراتا* روی داد، بـدون رضایت طرف مقابل ــ هند ــ رخ نمی‌داده اسـت. نمونهٔ چنین اتّفاقی را در مورد *ارگاست* نیز شاهد بوده‌ایم.

نتیجه

بازگردیم به پرسش‌های اوّلیهٔ این مقالـه: تئاتـر بینافرهنگی بروک چگونـه عمـل می‌کنـد؟ و آیـا نمایش‌های بینافرهنگی وی توانسته‌اند نتایج فرهنگی مثبتی از خود بر جای بگذارند؟ همان‌طور که بروچا نیز استدلال کرده است، تئاتر بینافرهنگی بدون فهم فرهنگ‌های مبدأ تبدیل به محلّی برای سوءاستفاده‌های شخصی و استعماری خواهد شـد. حال آنکه تئاتر بینافرهنگی باید بتواند زمینهٔ بازنگری در ارزش‌های فرهنگی و بازسـازی هویت افراد و جوامـع گوناگون را دنبال کند و در این راسـتا از منافع فـردی و تملّـک فرهنگی دوری کند و امـکان برقراری گفت‌وگویـی سـازنده را فراهـم سـازد. در نمایش‌های *ارگاسـت* و *مهابهاراتا* که در اینجا به نقدشـان پرداختیم، اثـری از بازنگـری در ارزش‌های فرهنگی یا بازسـازی هویتی دیده نمی‌شود، بلکه تمرکز اصلی بر بازنمایی متون اقتباسـی به شیوهٔ دلخواه کارگردان و گروهش است. این امر منجر به سـوءتفاهماتی برای مخاطب شده و می‌تواند به شـکاف‌های فرهنگی و نژادی در جوامع و کشورهای گوناگـون دامن بزند. بروک در هر دو اثـر از زبان منابع اقتباسـی خـود دوری می‌جوید و تلاش می‌کنـد تا زبان دلخواه خود را بـر آنها تحمیل کند. این امر نه‌تنها حاکی از رویکردی اسـتعماری و اورینتالیستی است، بلکه منجر به تاریخ‌زدایی از متونی نظیر *اوستا* و *مهابهاراتا* شده است. باید توجّه داشـت که بسـیاری از مخاطبـان نمایش‌های بـروک از قبل با این متون آشـنا نبوده‌اند و این اقتباس‌ها منجر به برداشـت نادرست آنها از فرهنگ‌های دیگر شده و راه هرگونـه گفت‌وگوی فرهنگی یـا بازنگری هویتی را بسـته اسـت. از این‌رو آثار بروک منتج به نتایج منفی فرهنگـی و بینافرهنگی شـده و به نوعی می‌تـوان آنها را آثاری «ضدّفرهنگی» نام نهـاد. البته نمی‌توان تنها بروک را به خاطر بروز چنین شـرایطی مقصّر دانست؛ همان‌گونه که اشـاره شـد، این کارهـا بدون رضایت طـرف مقابل نمی‌توانسـتند راه به جایی ببرند. ما مردمان مشرق‌زمین تا زمانی که سهم خود را در بروز این مسائل به نقد ننشینیم، قادر به تغییر این وضعیت نخواهیم بود.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

آشوری، داریوش (۱۳۹۲)، *فرهنگ علوم انسانی*، تهران: مرکز.
سعید، ادوارد (۱۳۹۴)، *شرق‌شناسی*، ترجمهٔ لطفعلی خنجی، تهران: امیرکبیر.
سلطان‌پور، سعید (۱۳۴۹)، «نوعی از هنر، نوعی از اندیشه».

Bassnett, Susan (2005), 'Bringing the News Back Home: Strategies of Acculturation and Foreignisation', *Language and Intercultural Communication* 5: 2, pp 120-130.

Bharucha, Rustom (1993), *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London & New York: Routledge.

_____ (1996), 'Somebody's Other: Disorientations in the Cultural Politics of Our Times' in Pavis, Patrice (ed.) *The Intercultural Performance Reade*r, New York: Routledge, pp 196-215.

_____ (2001), *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, New Delhi: Oxford University Press.

Brook, Peter (1974), 'The Complete Truth Is Global', *New York Times*, 20 January 1974, p 3.

_____(1987), in Lamont, Rosette '*Mahabharata*: Conversation with Peter Brook', Stages, May 1987.

Carlson, Marvin (1996), 'Brook and Mnouchkine: Passages to India?' in Pavis, Patrice (ed.) *The Intercultural Performance Reader*, New York: Routledge, pp 79-91.

Carriere, Jean-Claude (1985), 'Introduction' in Carriere, Jean-Claude, *The Mahabharata*, New York: Harper and Row.

Fischer-Lichte, Erika (1996), 'Interculturalism in Contemporary Theatre' in Pavis, Patrice (ed.) *The Intercultural Performance Reader*, New York: Routledge, pp 27-40.

Fitzgerald, Edward (1980), *The Letters of Edward Fitzgerald (Volume II 1851-1866)*, eds. Alfred McKinley Terhune & Annabelle Burdick Terhune, Princeton: Princeton University Press.

Gilbert, Helen & Joanne Tompkins (1996), *Post-Colonial Drama: Theory*, Practice, Politics, London & New York: Routledge.

Holledge, Julie & Joanne Tompkins (2000), *Women's Intercultural Performance*, London & New York: Routledge.

Hunt, Albert & Reeves, Geoffrey (1995), *Directors in Perspective: Peter Brook*, Cambridge: Cambridge University Press.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Knowles, Ric (2010), *Theatre & Interculturalism*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Lefevere, André (ed. & trans.), (1977), *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig*, Assen: Van Gorcum.
Lefevere, André & Susan Bassnett (1990), 'Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The Cultural Turn in Translation Studies' in Susan Bassnett & André Lefevere (eds.) T*ranslation, History and Culture*, London: Pinter Publishers, pp 1-13.
Smith, Antony (1972), Orghast at Persepolis, London: Methuen.
_____ (1992), 'Orghast at Persepolis: An Account by A.C.H. Smith' in Williams, David (ed.) *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, London: Methuen.
Tytler, Alexander Fraser (1978), *Essay on the Principles of Translation*, ed. Jeffrey F. Huntsman, Amsterdam: John Benjamins.
Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London & New York: Routledge.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]