

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 ایده بینافرهنگیت شکل داده است. نفوذ وی در این حوزه به قدری بوده که گفتمان تئاتر بینافرهنگی را نمی‌توان از نقد آثار او جدا کرد. برخلاف نگاه غالباً ستایش‌آمیز جامعه تئاتری ایران نسبت به بروک، در غرب بسیاری از پژوهشگران او را به دلیل اتخاذ 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 توانسته‌اند نتایج فرهنگی مثبتی از خود بر جای بگذارند؟ این مقاله با تعریف تئاتر بینافرهنگی به عنوان «زمینه‌ای جهت به رسمیت شناختن ارزش‌های فرهنگی و بازسازی هویت افراد و جوامع گوناگون» آغاز می‌شود. بر مبنای این تعریف، تئاتر بینافرهنگی باید از منافع فردی و تملک فرهنگی دوری کند و امکان برقراری گفت‌وگویی سازنده را میان فرهنگ‌ها و جوامع مختلف فراهم سازد. سپس به نقد دو اثر از بروک پرداخته شده است: *ارگاست* (اولین 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 سوء تفاهماتی برای مخاطب شود و به شکاف‌های فرهنگی و نژادی در جوامع و کشورهای گوناگون دامن زند. از این رو آثار بروک به رغم جلب مخاطبان بسیار، در عمل نتایج منفی درون فرهنگی 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.

تعریف تئاتر بینافرهنگی

جولی هالچ و جوان تامپکینز در اثر مشهور خود نمایش بینافرهنگی زنان تئاتر بینافرهنگی را چنین تعریف می‌کنند: «الْحظَّة تلاقی دو یا چند سنت فرهنگی، یا اختلاط موقت شیوه‌ها، فنون، و فرهنگ‌های مختلف» (Hollledge & Tompkins, 2000: 7). بر مبنای همین تعریف بود که ریک نولز در کتاب *تئاتر و بینافرهنگیت*، تئاتر بینافرهنگی را محملی برای ادامه 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).

هالچ و تامپکینز استدلال می‌کنند که سوای مشکلات موجود بر سر راه هر نوع همکاری تئاتری، «آثار بینافرهنگی با خود انتظارات متفاوتی درباره فرایندهای معین فرهنگی و مشکلات مضاعف مربوط به ترجمه به همراه می‌آورند (هم در ارتباط با زبان‌های گوناگون و هم در رابطه با "زبان‌های تئاتری")» (Hollledge & 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 مقوله ترجمه و به

تبع آن، با مسئله تملک فرهنگی^۱ دست به گریبان هستند. مقوله 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 مشخص از گونه‌های مختلف ترجمه به دست دهیم. در ترجمه دو رویکرد کلی وجود دارد: بومی‌گرایی^۲ و بیگانه‌گرایی^۳. این اصطلاحات به ترتیب یادآور عباراتی نظیر «ترجمه آزاد» و «ترجمه وفادار» هستند. مترجم و نظریه پرداز بریتانیایی سوزان بسنت تحت تأثیر فیلسوف آلمانی فردریش اشلایرماخر (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 نویسنده اثر] وفادارتر است؟ می‌توان چنین استدلال کرد که بومی‌گرایی متن را به نظام هدف نزدیک‌تر می‌کند، چرا که آن متن به شکلی مؤثر 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

شکلی خود آگاه [برخاسته از نظام] دیگری است و در نتیجه خوانندگان می‌توانند اطمینان حاصل کنند که با چیزی برآمده از نظامی کاملاً متفاوت مواجه‌اند. چنین ترجمانی حاوی ردی از بیگانگی است و آن را از هر چیزی که در فرهنگ هدف [فرهنگ مخاطب] تولید شده متمایز می‌کند (Bassnett, 2005: 121-122).

بیگانه‌گرایی حاکی از احترام مترجم نسبت به متن اصلی و فرهنگ نویسنده آن است، در حالی که بومی‌گرایی - خصوصاً در نگاه اروپایی-آمریکایی - حاکی از نگاهی بی‌تفاوت و حتی گاه تحقیرآمیز نسبت به اثر مبدأ است. این مسئله منجر به ایجاد دخل و تصرفاتی به نفع مخاطب هدف می‌شود و گاه حتی بنیان‌های اثر مبدأ را هم برهم می‌ریزد. به عنوان مثال، جان درایدن ترجمه آثار ویلریل را به گونه‌ای انجام داد که با «فرهنگ مہانسالار»^۴ زمانه وی سازگار باشد (Venuti, 1995: 64). یا مورخ اسکاتلندی الکساندر فریزر تایتلر مدعی شد که هومر با «ارائه تصاویر مبتذل و کنایات کودکانه در پی رنجاندن [مخاطب] بوده است؛ با وجود این، مترجم او [الکساندر] پوپ این کاستی را به شکلی ستودنی پوشانده یا حذف کرده است» (Tytler, 1978: 79). مثال آشنا تر برای مخاطب ایرانی، ترجمه رباعیات خیام توسط ادوارد فیتزجرالد است که عملاً خود اثری جدید است، نه ترجمه‌ای از خیام. فیتزجرالد در نامه‌ای به یکی از دوستانش می‌نویسد: «این مایه سرگرمی من است تا از آزادی‌ای که این ایرانی‌ها به من می‌دهند استفاده کنم. آنها (به گمان من)

4. aristocratic culture

آن‌قدرها شاعر نیستند که کسی را بابت چنین گریزهایی به وحشت بیندازند، چرا که واقعاً به اندکی صنعت نیازمندند تا سروسکلی بگیرند» (Fitzgerald, 1980: 261). حال، اینکه بسیاری از ایرانیان فیتزجرالد را بابت ترجمه خیام ستایش می‌کنند، خود بحث دیگری است. اما ترجمه وی به عنوان بارزترین مثال بومی‌گرایی در بحث‌های نظری ترجمه مورد اشاره قرار گرفته است.

یک ترجمه خوب ترجمه‌ای است که در آن بتوان تمایزات برآمده از فرهنگ اثر مبدأ را مشاهده کرد. تنها در این صورت است که فرهنگ بیگانه هویت خویش را حفظ می‌کند و مخاطب می‌تواند با آن وارد دادوستد فکری-فرهنگی شود. ترجمه‌هایی که با رویکرد بومی‌گرایی صورت می‌گیرند، ممکن است اثر مبدأ و هویت فرهنگی آن را کاملاً شرحه‌شرحه کنند. این امر گاه تا جایی پیش می‌رود که اگر اسامی را به نام‌های موجود در فرهنگ مقصد تغییر دهیم، مخاطب حتی متوجه فرآیند ترجمه هم نخواهد شد و چنین خواهد پنداشت که با اثری بومی سروکار دارد. به همین سبب، تأثیر فرهنگی تنها زمانی کارکرد مثبتی خواهد داشت که بتواند میان فرهنگ‌های مختلف امکان نوعی دادوستد فکری-فرهنگی را فراهم آورد. یا به قول نولز، امکان برقراری نوعی گفت‌وگوی سازنده را مهیا کند. در غیر این صورت ما به جای عملی بینا فرهنگی، با نوعی تملک فرهنگی یا همان cultural appropriation مواجه خواهیم بود.

کلمه appropriation از جمله اصطلاحات مهمی است که نه تنها بروچا، بلکه بسیاری از نظریه‌پردازان حوزه

فرهنگ و هنر نیز نسبت به آن واکنش نشان داده‌اند. appropriation در لغت به معنای «از آن خود کردن»، یا آن گونه 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 واژه appropriation مستفاد کرد؛ اما این اصطلاح در زبان انگلیسی حاکی از نوعی احساس «تملک» نسبت به چیزی است که در آن «دخل و تصرفی غیراخلاقی» صورت گرفته است. به عنوان مثال، تصوّر کنید که از زندگی شخصی شما فیلمی ساخته شود که کارگردان - عامدانه یا بدون داشتن اطلاعات کافی - 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 حتی نامنصفانه درباره شما خواهد داشت. حال تصوّر کنید که چنین دخل و تصرفی در حوزه فرهنگ رخ دهد؛ فیلم ۳۰۰ یک نمونه 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 هسته مرکزی جدلهایی است که بروچا به حوزه تئاتر بینافرهنگی وارد کرد. بروچا با تأثیرپذیری از متفکرانی 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 جهانی کردن فرهنگ‌های مختلف بر مبنای «تشابهات خانوادگی» آنها. او توضیح می‌دهد که از میانه دهه ۱۹۵۰ میلادی «ترجمه امکانی را فراهم آورد تا به وسیله آن مشخص 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 مثابه فرصتی برای نزدیکی به یکدیگر مطرح می‌شوند و از بروز تملک فرهنگی جلوگیری می‌کنند. بروچا را شاید بتوان مهم‌ترین نظریه‌پرداز حیطه تئاتر بینافرهنگی دانست. وی در کتاب تئاتر و جهان: نمایش و قواعد فرهنگی ابتدا اعلام می‌کند که بنا ندارد بینافرهنگیت را نظریه‌پردازی کند، اما هرچه در این اثر پیش‌تر می‌رویم، متوجه نگاه ویژه او به این مقوله می‌شویم؛ نگاهی که اتفاقاً منجر به شکل‌گیری بحث‌هایی عمیق درباره تئاتر بینافرهنگی شده است. بروچا برخلاف اکثر نظریه‌پردازان این حوزه، از تباری غیراروپایی و غیرامریکایی می‌آید. این دانش‌آموخته دانشگاه ییل و دارنده سابق کارت سبز امریکا، معتقد است که بینافرهنگیت وی را به سوی وطنش هند رهنمون کرده است (Bharucha, 1993: 9). همان گونه که ریک نولز در کتاب تئاتر و بینافرهنگیت

اظهار داشته، برای بروچا «این بازگشت – از زاویه هند – به امر بنیادین چستی نمایش بینا فرهنگی و درون فرهنگی، ادای دینی است به زندگی و واقعیت مادی مخاطبان و منابع بومی هند» (Knowles, 2010: 34). نگاه بروچا در تقابل با دیدگاه اروپایی-امریکایی قرار دارد که تئاتر بینا فرهنگی را وسیله‌ای برای کشف فرهنگ‌های دیگر می‌داند. از نظر او تئاتر بینا فرهنگی نه تنها منجر به کشف دیگری نشده، بلکه باعث تهی شدن فرهنگ‌های دیگر – از جمله فرهنگ هندی – از معنای خود گشته است. بنابراین او به صرافت می‌افند تا از طریق تحلیل این گونه تئاتری، به نقد فرهنگی پردازد 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 بینا فرهنگی

بروک را در ایران بیشتر به عنوان کارگردانی پیشرو می‌شناسند که فنون کارگردانی را به شکلی خلاّقانه در آثار خویش به کار گرفته است. در صورتی که در غرب وی را مهم‌ترین نماینده تئاتر بینا فرهنگی می‌دانند و بیش از آنکه بر شیوه‌های نمایشی وی تأکید کنند، بر محتوای آثار او متمرکز می‌شوند. آثار بروک نه تنها منجر به قوام یافتن نظریه تئاتر بینا فرهنگی شد، بلکه بسیاری از هنرمندان تئاتر را نیز تحت تأثیر خود قرار داد. *مهابهاراتا* – محصول سال ۱۹۸۵ – را شاید بتوان مهم‌ترین اثر وی دانست که هم‌زمان ستایش و خشم بسیاری را برانگیخت. در اینجا

علاوه بر *مهابهاراتا*، بر دیگر نمایش *اوارگاست* که پیش از انقلاب در ایران اجرا شد نیز تمرکز خواهیم کرد؛ اثری که نقطه آغاز آثار بینا فرهنگی بروک شناخته می‌شود (Hunt & Reeves, 1995: 170). شناخت بیشتر این دو نمایش – با توجه به پیوندهای فرهنگی ما با منابع اقتباسی بروک – می‌تواند ما را در فهم آنچه تئاتر بینا فرهنگی نامیده می‌شود، یاری رساند.

ارگاست

در سال ۱۹۷۰ میلادی مرکز بین‌المللی پژوهش‌های تئاتری^۵ که توسط 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 بودجه دریافتی از جشن هنر توانست حامیان مالی دیگری نیز برای خود پیدا کند (در برخی کشورها می‌توان با اثبات وجود بخشی از بودجه اثر، حامیان بعدی را راحت‌تر متقاعد به همکاری کرد). بدین وسیله وی موفق شد تا کلیه 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، اسطوره یونانی پرومته بود (Smith, 1992: 172). بروک از شاعر انگلیسی تد هیوز دعوت کرد تا نمایشنامه‌ای تنظیم کند؛ اثری که بعدها *ارگاست* نام گرفت. کلمه *ارگاست* از دو جزء *org* و *ghost* تشکیل

5. The International Centre for Theatre Research



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

هیوز برای این نمایش زبانی به نام ارگاست اختراع کرد. او مدعی شد که این زبان دارای اصول و قواعد است و آن را می‌توان ترجمه کرد (in Hunt & Reeves, 1995: 171). بروک معتقد است که در ارگاست همه چیز موسیقی است. «ما با زبانی سروکار داریم که وجود خارجی ندارد و می‌توانیم با آن کاری را انجام دهیم که از عهده زبان‌های فرانسوی، انگلیسی، و فارسی ساخته نیست. در این زبان‌ها ما در بند معانی لفظی هستیم» (in Smith, 1992: 177). هیوز هم می‌گوید: «قصد ما خلق زبانی دقیق اما منعطف و داعی بود؛ دعوت کننده به جهانی گم‌شده» (in Hunt & Reeves, 1995: 157). بروک توضیح می‌دهد که در ارگاست «منبع/اوستاست، زبان تخت جمشید؛ یونانی، زبان ویرانگران؛ و ارگاست، زبان انسان که در این مکان [تخت جمشید] و برای این مکان نوشته شده و همچون مانویت حاوی روشنی و تاریکی تخت جمشید است» (in Smith, 1972: 108).

شده که هیوز به ترتیب آنها را آواهایی برای «زندگی، بودن» و «روح، شعله» می‌داند. بدین ترتیب ارگاست یعنی «آتش بودن» یا «آتش آغازین»، «آتش مرکزی»، و به طور استعاری، «خورشید» (Ibid: 174). «مضامینی نظیر آزادی و اسارت، و تاریکی و روشنایی ریشه‌های ارگاست را تشکیل می‌دادند» (Smith, 1972: 39). این عناصر همچنین هسته اصلی مانویت و ادیان باستانی ایران را تشکیل می‌دهند و از این رو در این اثر فرهنگ ایرانی نیز مورد توجه قرار گرفت (Ibid: 38). بروک خود علاقه ویژه‌ای به فرهنگ ایرانی داشت و از طریق کارگردان ایرانی آربی اوانسیان با/وستا آشنا شد (Smith, 1992: 178). بعدها وی در ایران به تماشای نمایش روحی نیز نشست که خود به عنوان منبعی دیگر الهام‌بخش او در نمایش ارگاست بود (Ibid: 181).

ارگاست از دو بخش تشکیل شده است. بخش نخست با اسطوره پرومته آغاز می‌شود که آتش را به انسان داد و بابت این کار به بند کشیده شد. روند داستان در این بخش به شوربختی‌ها، کشمکش بر سر قدرت، و قتل در خاندان شاه کروگون^۶ اشاره دارد که در ارگاست توسط پرومته به چالش کشیده شده‌اند. بخش دوم اثر اقتباسی از نمایشنامه *ایرانیان* نوشته آشیل است به شکلی که در آن شخصیت‌های بخش اول تبدیل به شخصیت‌های نمایشنامه *ایرانیان* شده‌اند. به عنوان مثال پرومته تبدیل به قاصد شده و موآشا^۷ یکی از همسران کروگون (نقش آتوسا (مادر خشایارشا، خواهر ناتنی زرتشت، و همسر داریوش) را ایفا می‌کند.

6. Krogon

7. Moasha



تصویر ۲. بخش دوم/رگاست: پایان (in Smith 1972: 219)

اورینتالیسم عبارت است از «یک شیوه غربی برای سلطه بر مشرق زمین و تغییر ساختار آن و اعمال قدرت بر آن» (سعید، ۱۳۹۴: ۲۲). اورینتالیسم «نوعی «اراده» یا «قصد» را بیان می‌دارد یا، به عبارت درست‌تر، نوعی اراده یا قصد «هست». و هدف از این قصد یا اراده آن است که آنچه به‌وضوح جهانی دیگرگونه است (یا شقّ دیگری از جهان است یا جهانی است که برای غربیان تازگی دارد) درک شود و در مواردی تحت مهار و در معرض مداخله قرار گیرد یا حتّی به جهان غرب منضم گردد» (همان: ۳۴). استفاده از زبانی ابداعی برای مخاطب ایرانی منجر به تهی شدن/وستا – متن اقتباسی – از تاریخ و فرهنگ خود شده و به شیوه‌ای مداخله‌جویانه تحت عنوان بینافرهنگیت مهار شده است.

اما منابع این نمایش محدود به/وستا نماند. در سال ۱۹۷۲ آنتونی اسمیت از اعضای مرکز بین‌المللی پژوهش‌های تأثیری گزارشی مفصّل دربارهٔ پیش‌تولید، تولید، اجرا، و حواشی نمایش/رگاست نوشت که در قالب کتابی در لندن انتشار یافت. او در این کتاب از علاقه گروه به نمایش‌های تعزیه و روح‌وضی پرده برمی‌دارد، علاقه‌ای با سویه‌های اورینتالیستی. اسمیت پس از توصیف روح‌وضی می‌نویسد: «این نمایش همانندی‌های بسیاری با کم‌یادلارته دارد و احتمالاً از همان ریشه گرفته است» (Smith, 1992: 148). اسمیت نه تنها 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 فاقد توان لازم برای خلق گونه‌ای منحصر به فرد از نمایش می‌داند. چنین نگاه تحقیرآمیزی حاکی از رویکرد اورینتالیستی وی نسبت به ایران است.

نکته قابل تأمل این است که بروک ارزشی برای منابع ایرانی خود قایل نیست. او بی‌آنکه تلاشی برای فهم زبان/وستا یا مانویت کند، با کمک هیوز زبانی جدید «خلق» می‌کند تا با دنیای گم‌شده/وستا و مانویت ارتباط برقرار کند. برخی از نظریه‌پردازان ترجمه نظیر سوزان بسنت و آندره لفور معتقدند که زبان، عامل توصیف فرهنگ است (Lefevere & Bassnett, 1990: 11). اگر این گفته را بپذیریم، چگونه می‌توان پذیرفت که برای کشف/وستا و مانویت، نیازمند خلق زبانی هستیم که هیچ‌گونه پیوستگی فرهنگی با آنها ندارد؟ و حتّی فراتر از آن، چرا برای برقراری ارتباط با دنیای گم‌شده/وستا و مانویت، نباید زبان‌های اوستایی و مانوی را بیاموزیم؟ این نوع از «بینافرهنگیت» عملاً ریشه در اورینتالیسم دارد. این اصطلاح برگرفته از کلمهٔ Orient به معنای «مشرق زمین» است. در واقع اورینتالیسم در لغت به معنای «شرق‌شناسی» است، اما با توجه به کاربرد آن، معنایی گسترده‌تر یافته است.

با تمام این تفصیل، 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 تملک مشرق‌زمین است. اما بخش مهمی از این فرآیند، وجود ابعاد اقتصادی گسترده آن است. پیش‌تر اشاره شد که با بودجه حاصل از شرکت در جشن هنر، بروک توانست هزینه هجده ماه از فعالیت‌های 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 معرفی هنرمندان مطرحی نظیر محمدرضا شجریان و پشتیبانی از برخی جریان‌های هنری و تئاتری، یکی از کارکردهای این رویداد، سرپوش گذاشتن بر فضای بسته سیاسی ایران بود. اشاره به این موضوع توسط نگارنده به منزله 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 متهم می‌کردند که حکومت ایران او را «خریده» تا به واسطهٔ مراسمی نظیر جشن هنر شیراز، توجه افکار عمومی جهان را از اعمال خود پرت کند. شاید اولین 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 – تئاتر خیانتکار تلویزیونی – از این دعوت‌ها و تعبیر و تفسیرها می‌برند» (سلطان‌پور، ۱۳۴۹). با بالا گرفتن اتهامات در خارج از ایران، بروک در نهایت چنین می‌گوید:

کسی که خود در تئاترهای نیمه‌ملی با پول دولت بریتانیا اموراتش را می‌گذراند یا حتی کسی که با پول پخش کنندگان آمریکایی در شرکت‌های اروپایی فیلم می‌سازد و با تمام ساختارهای مالی غرب کار می‌کند، ناگهان عقیده پیدا می‌کند که کل این وضعیت دچار دگردیسی شده چرا که کسی دیگر به کشوری رفته که

در این مقطع زمانی سرخط اخبار است و نماد خشونت پلیسی به شمار می‌رود. [...] من پیش از ترک تهران توانستم یک ساعت و نیم با ملکه [که حامی اصلی جشن هنر شیراز بود] تنها باشم و با شروع بحث با مسئله سانسور از این فرصت بدون حاشیه رفتن و بدون تن دادن به گفت‌وگوهای بی‌سروته برای طرح مطالبی مهم درباره تمام سطوح زندگی ایرانیان، مستقیماً با کسی که در آن میدان محدود حرکت بیش از هر فرد دیگری در آن کشور تأثیر گذار است، صحبت کنم. و برای من این امکان مواجهه مستقیم با ارکان مسلم قدرت — و به طور مشخص، شخص ملکه — کاملاً این وضعیت را به تعادل می‌رساند (in Hunt & Reeves, 1995: 159-160).

اما ماجرا به این سادگی که بروک روایت می‌کند، نبوده است. بر طبق گزارش مفصلی که اسمیت نوشته، بروک رأساً تقاضایی جهت گفت‌وگو با فرح پهلوی مطرح نکرد. در شبی که فرح می‌خواست شخصاً/رگاست را تماشا کند، تأخیری طولانی در شروع نمایش رخ داد و نهایتاً از بروک خواسته شد تا برای ادای توضیحات، مستقیماً با فرح صحبت کند. باز بر اساس 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 نداشت (Smith, 1972: 223). نکته مهم این است که حتی اگر وی درباره وضعیت ایران صحبتی کرده باشد، این یک گفت‌وگوی ناخواسته بوده و چیزی نیست که بتواند نفع مالی چشمگیر او را «به تعادل برساند». اگر

شروع اجرا با تأخیر مواجه نمی‌شد، اگر او را برای توضیح در این باره بازخواست نمی‌کردند، او حتی فرصت دفاع از خود را هم نداشت، چه رسد به دفاع از مردم ایران. علاوه بر امکانات مالی ویژه و اجازه اجرا در تخت جمشید، 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 درباره محتوای اثر خود به نماینده جشن هنر توضیحاتی ارائه دهد. این نمایش با زبانی ناشناخته به صحنه می‌رفت و این امر منجر به ابهاماتی می‌شد. اگرچه بروک پیش‌تر در نشریه‌ای ایرانی به نام *Tehran Journal* مطالبی را بیان داشته و سخنان او به انگلیسی چاپ شده بود، ولی در مواجهه با مسئولان جشن هنر از ارائه هرگونه توضیحی خودداری کرد. او متوجه شده بود که نمایشنامه *ایرانیان* در ایران اجازه اجرا ندارد؛ اثری که کهن درباره شکست ایران از یونان در نبرد سالامیس که بخش مهمی از *ارگاست* را تشکیل می‌داد. دربار ایران به واسطه باستان‌گرایی رایج در آن دوران، تمایلی به نمایش اثری که حاکی از شکست ایران باشد، نداشت (Smith, 1972: 194). اما بروک از امتیازاتی ورای آنچه هنرمندان ایرانی داشتند، بهره‌مند بود. چنین سنتی در ایران بی‌سابقه نیست. حتی در دوران حاضر هم می‌بینیم که چگونه یک اروپایی یا امریکایی در ایران مورد استقبال ویژه قرار می‌گیرد، در حالی که مردمان سایر ملل — و مهم‌تر از آن، ایرانیان — از برخی حقوق پایه‌ای خود نیز محروم‌اند. این یکی از ابعاد مهم اورینتالیسم است. اگر غرب نگاهی برتری‌جویانه نسبت به ما دارد، بسیاری

از ما نیز خود را فروتر از آن می‌دانیم که حتی بخواهیم اعتراضی کنیم. شاید برای همین است که امروزه نگاه قاطبه جامعه تئاتری ایران به بروک، نگاهی ستایش‌برانگیز است و کمتر شاهد نقدی جدی راجع به آثار وی نظیر *ارگاست* یا *مجمع مرغان* (اقتباسی از اثر عطار) بوده‌ایم.

مهابهاراتا

در سال ۱۹۷۶ ژان کلود کریر و پتر بروک کار بر *مهابهاراتا*، بلندترین حماسه مکتوب جهان، را آغاز کردند. کریر بر نگارش متن نمایشنامه متمرکز شد و نسخه اولیه آن را در سال ۱۹۸۲ آماده کرد. کار بر متن دو سال دیگر نیز ادامه یافت و سرانجام نمایش *مهابهاراتا* در سال ۱۹۸۵ در جشنواره آوینیون و بعدتر در زوریخ، گلاسکو، و ایالات متحده به روی صحنه رفت (Hunt & Reeves, 1995: 252-253).

نمایش *مهابهاراتا* از سه بخش تشکیل می‌شد: *تاس بازی*، *تبعید در جنگل*، و *جنگ*. داستان درباره دو خاندان برآمده از شاهان و خدایان است که در کشمکش خونین بر سر قدرت و انتقام‌جویی با یکدیگر درگیر می‌شوند. اگرچه این خاندان‌ها – پانداوها^۸ و گورووها^۹ – تحت آموزه‌های کریشنا به زندگانی صلح‌آمیز سفارش شده‌اند، ولی جنگ‌های مدام آنها منجر به مرگ، تخریب و شوربختی گشته است. داستان توسط دو شخصیت روایت می‌شود:

یک حکیم برامن^{۱۰} به نام ویاس^{۱۱} و یک پسر بچه بی‌نام. گفت وگوهای میان این دو و پرسش‌های پسر بچه درباره داستان نوع بشر آشکارکننده روند نمایش است. «کل حماسه توسط بیست و دو بازیگر و شش نوازنده اجرا می‌شود – نوازندگانی که خود تبدیل به بخشی از کنش نمایشی گشته‌اند» (Ibid: 254).

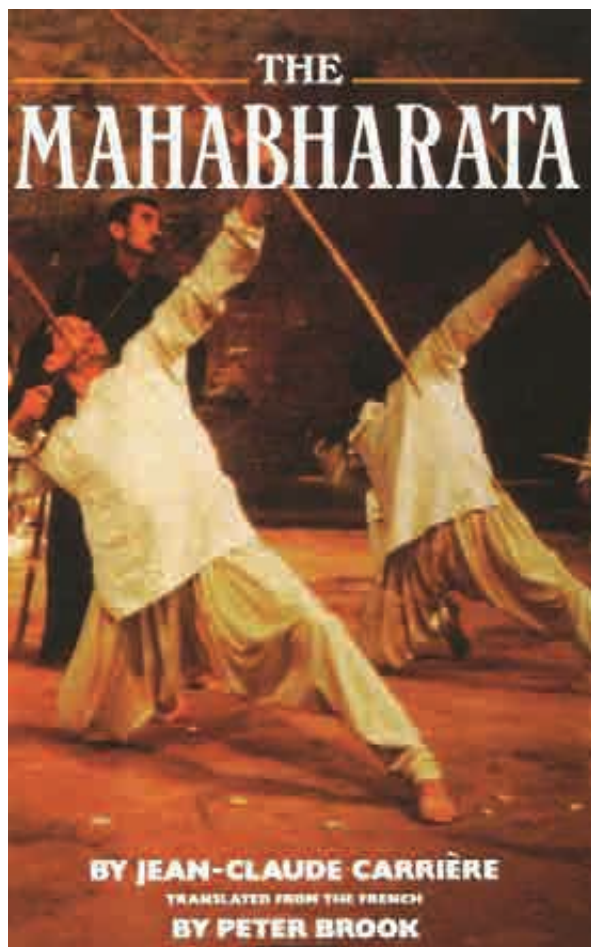
پیش از نهایی کردن نمایشنامه، بروک و کریر نظرات تنی چند از مفسران فرهنگ هندی را دریافت کردند، ولی در نهایت به هیچ‌یک از آنها وقعی نگذاشتند (Carriere, 1985: ix). در واقع آنها از درک فرهنگ و نمایش هندی عاجز بودند: «ما هرچه بیشتر به تماشای اشکال مختلف هنر کلاسیک هندی و خصوصاً هنرهای نمایشی می‌نشستیم، بیشتر متوجه می‌شدیم که لااقل یک عمر زمان لازم است تا در آنها به درجه استادی برسیم؛ و یک بیگانه تنها می‌تواند آنها را تحسین کند، نه تقلید» (Ibid: xv). از این رو بروک و کریر به جای اقتباس از *مهابهاراتا*، به دخل و تصرف در آن پرداختند. آنها از مواجهه با تاریخچه این حماسه و ابعاد هنری، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، و اجتماعی آن خودداری کردند. بروک اعتراف می‌کند که در *مهابهاراتا* به دنبال چیزی بوده است که «در قرن بیستم برای ما حکم حقیقت را دارد» (in Hunt & Reeves, 1995: 261). نه حقیقتی که این متن بر پایه آن حیات یافته است. عده زیادی از منتقدان نیویورک بروک را بابت ادامه سنت غربی دخل و تصرف در منابع مشرق‌زمین و به کار

۱۰. در فارسی به شکل «براهمین» یا «برهمن» هم آمده است.

۱۱. در فارسی به شکل «ویاسا» هم آمده است.

8. Pandavas

9. Kauravas



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

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 مدعی 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 سنت نمایشی، ابتدا لازم است از خود پرسیم که این امر چه معنایی می‌تواند برای مردمانی داشته باشد که این [سنت نمایشی] در وهلهٔ اول 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 – 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 به کرات مدعی شد که حقیقت یک مفهوم جهانی است (Brook, 1974: 3). بروک ادعاهای 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

ولی آنها را در راستای سازگاری‌شان برمی‌گزیند تا از آنها معنایی در فرهنگ‌های دیگر حاصل کند که در فرهنگ اولیه وجود نداشته است» (Fischer-Lichte, 1996: 32). به عبارت دیگر، آن گونه که بروچا هم بر آن تأکید دارد، آثار بروک «نمونه‌ای از نوع خاصی از بازنمایی غربی است که در آن زمینه‌های غیرغربی متن اقتباسی نفی می‌شوند» (Bharucha, 1993: 70). تفاوت بروچا و فیشرلیشته در این است که اولی بروک را به این سبب ستایش می‌کند، و دیگری شمات.

فیشرلیشته اعتقاد دارد که آثار بروک را می‌توان برای فرهنگ‌هایی عمیقاً متفاوت اجرا کرد، چرا که در نگاه این کارگردان هر سنت تئاتری مرکب از عناصری است که می‌تواند در بستر فرهنگ‌های دیگر نیز به کار گرفته شوند (Fischer-Lichte, 1996: 33). بروک شخصاً هدف خود را رسیدن به هنری جهانی می‌داند که قادر است از مرزهای ملی‌گرایانه فراتر رود و به ذات آدمی دست یابد (Brook, May 1987). اما 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 بینا فرهنگی زاده نوع مشخصی از ملال است؛ واکنشی است به بی‌روحی [فرهنگ خویش] و متعاقباً جست‌وجوی منابع جدید انرژی، سرزندگی، و حساسیت از طریق واردات «مواد خام جوان‌کننده» [فرهنگی]» (Bharucha, 1996: 207).

هلن گیلبرت و جوان تامپکینز در کتاب *نمایش پس/استعماری* استدلال می‌کنند که «بخشی از پروژه امپریالیسم، تلاش

برای تحمیل زبان انگلیسی به مناطق استعماری بوده است به نحوی که بتوانند آنها را هرچه بیشتر تحت نظارت خود درآورند» (Gilbert & Tompkins, 1996: 164). به شیوه‌ای مشابه با نظام‌های امپریالیستی، بروک و کریر نیز حوزه نفوذ خود را از طریق زبان گسترش دادند؛ عملی حاکی از نوعی استعمار فرهنگی و نمایشی. کریر خود اقرار می‌کند که «ما ایده [استفاده از] زبان‌های کهن و ازمدافتاده را به کناری نهادیم چرا که آنها حاوی رشته‌ای از تصاویر نامناسب از قصه‌های کهن ما و دوران قرون وسطی بودند» (Carriere, 1985: xi). در واقع آنها نه به دلیل ثقیل بودن زبان‌های کهن برای خود یا مخاطبشان، بلکه تنها به سبب «نامناسب» بودن تصاویری که آنها را به یاد گذشته تلخشان می‌انداخت، از این زبان‌ها دوری جستند. آنها ارزشی برای اهمیت چنین زبانی در فرهنگ هندی قایل نبودند و هیچ‌یک از دلایلشان برگرفته از بطن حماسه هندی نبود. البته همان گونه که اشاره شد، حدّ اعلاّی چنین تجاوز فرهنگی‌ای را پیش‌تر در *ارگاست* هم انجام داده بودند. هیوز می‌خواست اوستا را با زبان یونانی ترکیب کند - نه بر اساس ظرفیت‌های زبانی آنها، بلکه بر مبنای نیاز و تجربه شخصی خویش (Smith, 1992: 185). چنین امری منجر به اختراع زبانی جدید شد که هیچ قرابتی با آن زبان‌ها نداشت و - مهم‌تر از آن - از زمینه‌های فرهنگی، سیاسی، و اجتماعی آنها نیز تهی بود. علاوه بر تمام اینها، بروک در *مهابهاراتا* متهم شده بود به طراحی اثری که بتواند پاسخ‌گوی امیال و نیازهای بازارهای جهانی باشد. بروچا در این زمینه می‌گوید:

«[بروک] صرفاً اجناس و منسوجات ما را به لباس و جالباسی تغییر نمی‌دهد. [بلکه] او یکی از مهم‌ترین متون ما را گرفته و آن را از تاریخ خود تهی کرده تا بتواند آن را به مخاطب غربی "بفروشد". [...] دولت ما [هند] هم این دخل و تصرف فرهنگی را از طریق پشتیبانی رسمی از اجرای آن در اروپا و امریکا "خریداری" کرده است» (Bharucha, 1993: 68). او همچنین معتقد است که «امروزه "فرهنگ هندی" توسط دولت ما به یک متاع تقلیل یافته و نژاد جدیدی از دیوان‌سالاران آن را قوام بخشیده، برایش بازاریابی کرده، و این "فرهنگ" را به نقاط مختلف جهان انتقال داده است» (Ibid: 7). در واقع او اقرار می‌کند که تملک فرهنگی و اتفاقاتی نظیر آنچه برای *مهابهاراتا* روی داد، بدون رضایت طرف مقابل – هند – رخ نمی‌داده است. نمونه چنین اتفاقی را در مورد *ارگاست* نیز شاهد بوده‌ایم.

نتیجه

باز گردیم به پرسش‌های اولیه این مقاله: تئاتر بینافرهنگی بروک چگونه عمل می‌کند؟ و آیا 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 محلی برای سوءاستفاده‌های شخصی و استعماری خواهد شد. حال آنکه تئاتر بینافرهنگی باید بتواند زمینه‌بازنگری در ارزش‌های فرهنگی و بازسازی هویت افراد و جوامع گوناگون را دنبال کند و در این راستا از منافع

فردی و تملک فرهنگی دوری کند و امکان برقراری گفت‌وگویی سازنده را فراهم سازد. در نمایش‌های *ارگاست* و *مهابهاراتا* که در اینجا به نقدشان پرداختیم، اثری از بازنگری در ارزش‌های فرهنگی یا بازسازی هویتی دیده نمی‌شود، بلکه تمرکز اصلی بر بازنمایی متون اقتباسی به شیوه دلخواه کارگردان و گروهش است. این امر منجر به سوء تفاهماتی برای مخاطب شده و می‌تواند به شکاف‌های فرهنگی و نژادی در جوامع و کشورهای گوناگون دامن بزند. بروک در هر دو اثر از زبان منابع اقتباسی خود دوری می‌جوید و تلاش می‌کند تا زبان دلخواه خود را بر آنها تحمیل کند. این امر نه تنها حاکی از رویکردی استعماری و اورینتالیستی است، بلکه منجر به تاریخ‌زدایی از متونی نظیر *اوستا* و *مهابهاراتا* شده است. باید توجه داشت که بسیاری از مخاطبان نمایش‌های بروک از قبل با این متون آشنا نبوده‌اند و این اقتباس‌ها منجر به برداشت نادرست آنها از فرهنگ‌های دیگر شده و راه هرگونه گفت‌وگوی فرهنگی یا بازنگری هویتی را بسته است. از این‌رو آثار بروک منتج به نتایج منفی فرهنگی و بینافرهنگی شده و به نوعی می‌توان آنها را آثاری «ضد فرهنگی» نام نهاد. البته نمی‌توان تنها بروک را به خاطر بروز چنین شرایطی مقصر دانست؛ همان‌گونه که اشاره شد، این کارها بدون رضایت طرف مقابل نمی‌توانستند 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.

آشوری، داریوش (۱۳۹۲)، *فرهنگ علوم/انسانی*، تهران: مرکز.
 سعید، ادوارد (۱۳۹۴)، *شرق‌شناسی*، ترجمه 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 Reader*, 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.

- 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.) *Translation, 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.